目　录

第三编　美　感　论

第四编　美的功能论

绪　论

生活中处处有美。五彩缤纷、千姿百态的美，无时无刻不在激荡着人们的心灵。审美是人类特有的心理和精神的需要。凡是热爱生活的人，总会表现出对美的渴望和追求。人们爱美，憧憬着美的生活，不断地欣赏美和创造美。人们在审美活动和劳动实践中，不断地按照美的规律改造世界、创造世界，从而推动着社会物质文明和精神文明的发展。

从某种意义上说，人类文明的历史，也就是人类对美的向往和追求的历史，是人类的审美理想不断发展的历史，是人类不断地认识和把握美的规律、利用和发挥美的功能的历史。

由于美的存在和发展，以及人类审美活动的不断开展，人类的美学思想和美学理论研究也在不断地发展，逐步产生和形成了专门研究人对现实审美关系的科学——美学。生活实践已经使人们越来越清楚地认识到，美学和人类有着非常密切的关系。美学是当今一门重要学科。

美学是一门古老而又年轻的学科。它的历史可以追溯到古代奴隶制社会，无论是在西方，还是在我国，古代的一些思想家就注意到了美和艺术现象，力图把它们作为宇宙的一个组成部分，揭示出它们的本质和规律。这些思想家把人类审美和艺术实践的经验提到哲学的高度加以总结，就逐渐地形成了美学理论的雏型，这可以看作是美学理论的萌芽和起点。如果从人类审美意识的产生来看，那就更早，可以说几乎与人类的起源一样古老。这是为大量的考古学的成果所证明了的。

在古希腊，毕达哥拉斯学派提出的“美是和谐与比例”[1]的观点，在美学史上具有深远的影响；被列宁称作“辩证法的奠基人之一”的唯物主义哲学家赫拉克利特提出，美在于和谐，而和谐在于对立的统一[2]，贯穿着辩证法思想；唯心主义哲学家苏格拉底关于美与善的关系的论述，颇为深刻，为美的本质的探讨，提供了有益的启示；客观唯心主义哲学家柏拉图的美学思想，对后世美学的发展给予了哲学的启迪；被称为“欧洲美学思想奠基人”的亚里斯多德，第一个建立了独立的美学体系，为美学理论的创立作出了突出的贡献。

早在我国春秋战国时代，就已出现了各种各样的美学思想，提出了许多颇有见地的美学观点。儒家美学、道家美学、楚骚美学、禅宗美学，是中国古典美学的四大美学思潮，其中儒家美学、道家美学、楚骚美学，就产生在春秋战国。孔子“尽善尽美”的美学观点和“兴、观、群、怨”说在中国美学和文艺发展史上，一直影响很大；孟子的“充实之谓美”[5]以及“口之于味也，有同耆焉”[6]的美学观点，直到今天对我们理解人性美和共同美都有启发；荀子的“崇其美，扬其善”[7]的美善统一观，关于“心忧恐，则口衔刍豢而不知其味，耳听钟鼓而不知其声”[8]的美感论，“不全不粹之不足以为美”[9]的观点，直到今天仍可以给我们以深刻的启示；公孙尼子的《乐记》是古代世界可与亚里斯多德《诗学》相提并论的美学专著；老子、庄子关于美、审美态度、审美心理的论述，至今仍有其活力；屈原开创的楚骚美学传统，

---

① 《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年5月出版，第13页。

②同上，第15页。

③④⑤⑥参见《中国美学史资料选编》上册，商务印书馆1980年版第13、14、23页。

⑦荀况《百道》。

⑧《中国美学史资料选编》上册，商务印书馆1980年9月出版，第52页。

⑨同上书，第48页。

千百年来一直绵延不绝。从战国后期开始，尤其是魏晋南北朝以后，出现了包括乐论、文论、诗论、画论、剧论和书论在内的大批文艺理论方面的论著。如在乐论方面有：荀子的《乐论》、嵇康的《声无哀乐论》。在文论方面有：陆机的《文赋》、钟嵘的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》、司空图的《诗品二十四则》、白居易、苏轼的诗论和文论、严羽的《沧浪诗话》、叶燮的《原诗》、王国维的《人间词话》。在画论方面有：顾恺之的《论画》、谢赫的《古画品录》、张彦远的《历代名画记》、郭熙的《林泉高致》、石涛的《苦瓜和尚画语录》。在剧论方面有：王骥德的《曲律》、李渔的《闲情偶寄》。在书论方面有：孙过庭的《书谱》、张怀瓘的《书断》。这些著作紧扣审美与艺术鉴赏的实践，从不同的角度体现了对美的规律的探索和把握，显示了我国古代美学的鲜明的民族特色，深深地影响了我国美学思想的发展历程。

综上所述，尽管中国和西方的美学思想和美学理论研究都经历了二三千年的历史，但却没有构成一门独立的学科。直到十八世纪，由于当时哲学和自然科学的推动，美学发展才进入了新的阶段。1750年德国哲学家亚历山大·鲍姆加敦（A·Baumgarten1714—1762年）的美学专著《Äesthetik》第一卷的出版，在美学发展史上具有划时代的意义。中文的"美学"一词是由西方Aesthetics（埃斯特惕克）一词的翻译。鲍姆加敦把本来指感觉的希腊字转用于指感性认识的学科，即美学。如用更准确的中文翻译，"美学"一词应该是"审美学"，指研究人们认识美、感知美的学科。鲍姆加敦认为，人的心理活动包括知、情、意三个方面，应该相应地有三门学科来加以研究。研究"知"的学科是逻辑学，研究"意"的学科是伦理学，研究"情"的学科则是"Äesthetik"—即感觉学、感性学或美学。从此，"美学"这一名称才逐渐获得学术界的公认，美学也就成了一门有别于哲学、逻辑学、伦理学、艺术理论等学科的独立的学科。后来，经过康德、黑格尔、车尔尼雪夫斯基等人的努力，美学研究逐步走向深入，

使这门学科获得了更为严密的理论形态。如果从美学思想和美学理论研究发展的历史来看，它已有二三千年的历程。因此，可以说，美学是一门古老的学科。如果从美学作为独立的学科算起，它只有二百多年的历史。因此，美学又是一门非常年轻的学科。

马克思主义的创立，揭示了人类历史发展的规律，为人们提供了新的世界观和方法论，这对于科学地进行美学研究有着重要的指导意义。在《1844年经济学哲学手稿》中，马克思提出了"自然的人化"、"人的本质力量对象化"、"劳动创造了美"、"人也按照美的规律来建造"等重要命题。另外，对美、美感、美的规律等美学基本问题，作了较为精辟的论述，为马克思主义美学的崛起奠定了理论基础。

一、美学研究的对象和任务

（一）美学研究的对象

美学作为一门独立的学科，有自己的特殊的研究对象。但是，从美学史上看，各个时代的美学家们对于美学研究对象的认识一直众说纷纭。直至目前，美学虽已成了一门独立的学科，但是，关于美学研究的对象问题和美学的定义，国内外学术界仍在争论之中。归纳起来，主要有以下四种看法：

1. 美学研究的对象是美。美学是研究美的科学，是关于美的规律的科学。这是一个比较古老的说法，也是一个比较流行的说法。

2. 美学研究的对象是艺术。美学就是艺术哲学。

3. 美学研究的对象是人类的审美意识或美感经验。美学是研究人类的审美意识或美感经验的科学。

4. 美学研究的对象是人对现实的审美关系。美学是研究人与现实的审美关系的科学。

前面三种看法，虽然都有一定的道理，但是都不无商榷之处。我们认为，"美学是一门研究人与现实的审美关系的科学"这

个定义比较全面比较合理。说它全面，是指它可以概括广阔的审美范围。过去一些美学定义，把科学美和技术美都排斥在外，是不够全面的。而现在这个定义所谈的审美关系的研究范围，不仅包括自然、社会及艺术各个领域，而且还包括了科学和技术领域在内，这些都是客观存在的美的领域。说这个定义是比较合理，是因为：不同的科学，就是要依据不同科学对象所具有的特殊矛盾来界定。因为只有这种特殊的矛盾，才能确定不同对象的特殊本质，才能揭示出不同对象运动发展的特殊的原因和规律。只有这样，才能区分不同学科研究的领域。那么，美学作为一门独立的学科，它要研究的特殊矛盾是什么呢？就是人对现实的审美关系。在这里就存在着人和审美对象的矛盾。这个矛盾的性质也就确定了美学的性质。为了说明这一认识的合理性，这里有必要进一步说明人对现实的审美关系。

人对现实有着各种各样的关系。首先，人要改造客观世界，以此来求得生存。这就是人对客观世界的实践关系。这是最基本的关系。其次，在这个实践关系的基础上，又历史地形成了人对现实的各种精神关系。它包括着理论的、审美的、伦理的、宗教的关系等等。人对现实的审美关系是随着劳动的产生而产生、随着社会的发展而发展的。这种审美关系是在实践的基础上，历史形成的人类对客观世界的一种普遍关系。审，表示观察、感受、想象、联想以至判断、推理等多种思维活动，包括了复杂的心理活动过程，体现了感性与理性的相互渗透和统一。“审美”，就是通过上述思维活动来感受和辨别什么是美，什么是丑。人对现实的审美关系，就是人们以情感观照的方式来掌握现实的美。在这个关系中，审美的主体以情感的体验反映着客观的审美关系。而这种体验又反过来鼓舞人们按照美的规律去改造客观世界，去创造新的美好生活。

人对现实的审美关系是一个辩证的发展过程。首先，美感是来源于客观现实，是人的思维对于现实的反映，同时又是人对现

实的审美评价，是人把对美的看法加之于现实，是人对现实的"人化"过程，反过来说，也是人在审美过程中把自己"对象化"了。这种审美关系中的审美对象的"人化"和人的审美"对象化"是一个有规律的、社会的、历史的发展过程，这就决定了美感从本质上说是一种社会现象。人所特有的美感是在劳动中发展起来的，并产生了按照美的规律进行的创造活动。美学，不仅要研究人对自然的审美关系及其规律，也要研究社会生活中存在的审美关系及其规律，同时，又要研究人与艺术的审美关系及其规律，并且还要研究在科学和技术领域中的审美关系及其规律。

美学是研究人与现实的审美关系的科学，这个定义之所以比较合理，还在于它抓住了人类的审美实践，认为人类的审美实践是作为审美主体的人在客观现实中的自由创造。人对现实的审美关系，事实上是以客观的感性世界为中介，丰富地展开人的本质力量，从而在审美对象与审美主体之间所建立起来的一种关系。在这一关系中，人始终处于主动的地位，他不仅不断地改造自然，而且再创造着整个自然，从而不断地发展人与现实的关系。随着人对现实的关系的扩大，人对现实的审美关系也不断扩大，因而美学研究的对象和范围也在不断扩大。这样，美学研究的对象，就不仅仅是某种物态化的审美意识形式，如艺术，而是审美关系本身，是人按照美的规律所进行的自由的创造。马克思的《1844年经济学哲学手稿》之所以为美学的研究开拓了广阔的天地，就是因为它从人的本质出发，探讨了美的本质和人类是怎样依照"美的规律"来创造的。因此，美学应对在广阔的人类实践中所形成的审美关系进行研究。只有这样，才能把人类审美活动和客观存在的种种审美现象，都纳入美学研究的范围。

美学研究的范围，不仅包括人与现实的审美关系的客体（美）和主体（美感）两大方面，同时，还应包括美的功能。因此，围绕着审美关系这一轴心而出现的美、美感和美的功能，构成了美学研究的三大主干，加上美学史，美学应当研究四个方面

的问题:

1. 在审美关系的客体方面，美学要揭示美的本质和特征，研究真、善、美的相互联系和区别、美的内容和形式、美的形态和美的范畴等。

2. 在审美关系的主体方面，美学要研究美感的本质和特征、美感产生和发展的一般规律、审美的心理形式、美的鉴赏的主客观条件和主要特征以及审美标准等。

3. 美的功能是美学研究中一个极为重要的领域。任何事物都有功能，客观存在着的各种美也同样有它的功能。美学要研究美的功能，研究美在人类社会生活中、在科学研究中、在技术发展中和在艺术创造中的地位和作用。

4. 美学史。对审美客体的考察，对审美主体的研究，对美的功能的探索，都不能离开历史，因为人对现实的审美关系是在历史中形成和发展的，所以，美学自然也就应当研究美学的历史。

总之，我们认为，美学的研究范围应该包括美论、美感论、美的功能论、美学史四个部分。

（二）美学研究的任务

1. 美学研究的根本任务，就是要服务于社会主义四个现代化建设，服务于社会主义物质文明和精神文明的建设。

我国著名的科学家钱学森教授说:“美学研究非常重要”、“美学的研究不光是学术问题，是关系到我们国家社会主义建设的问题。”① 美学一方面依赖人们的审美活动、科学技术活动、生活及艺术实践，从理论上概括人类的审美经验；另一方面，又能够反过来指导和影响社会的审美意识的发展。美学研究以马克思主义为指导，力求系统地研究客观现实的美的产生与发展的规律，

①钱学森:《美学·文艺学·社会主义文化建设》,《文汇报》1986年6月12日第2版。

人在实践中怎样把本质力量对象化，怎样按照美的规律造型，人对现实的审美的反映和作为这种反映的艺术的规律；从理论上概括和总结在人类社会生活中、在科学研究中、在技术发展中和在艺术创造中美的功能的发展规律，推动社会主义生产和生活、科学技术和艺术的发展，推动社会主义物质文明和精神文明建设的发展。

2. 美学研究要为培养全面发展的一代新人服务。

赵紫阳总理在全国人大六届四次会议的报告中指出："全国各级各类学校都要认真贯彻执行德育、智育、体育、美育全面发展的方针。"这不仅对美学研究和美育的发展提出了明确的要求，而且也为美学研究和美育更好地发挥美在塑造全面发展人才方面的重要功能展现了美好的前景。

美学研究，就是要从人对现实的审美关系中，揭示出美的发展规律，揭示出美感的本质特征，推动人们树立崇高的审美理想，追求更高的人生价值和人生理想，从而不断地提高人的精神境界，使人们真正得到全面发展。

3. 美学研究要使社会物质产品更美，使其符合美的规律，适应人们审美和生活的需要。

二、美学和其他学科的关系

美学是属于社会科学范围的一门科学。美学与哲学、心理学、伦理学、艺术理论、自然科学和教育学等，都有密切的关系。它们之间既有联系，又有区别。研究这种关系，将有助于我们揭示美学领域中的矛盾的特殊性，比较那些与它接近的学科的共性与个性、联系与区别，更准确地把握美学研究的对象、领域和内容。下面我们简要叙述一下美学与哲学、心理学、伦理学、艺术理论等学科的关系。

（一）美学与哲学的关系

美学曾经长期隶属于哲学，随着社会的发展和科学的进步，

才逐步成为一门独立的学科。因此，它与哲学有着最直接的联系。哲学以整个主客观世界作为它的对象，它研究自然界、社会和人类思维发展的最一般规律。而美学研究人与现实的审美关系这一个特殊领域的规律。如果说哲学是关于世界观的科学，那么美学则是关于审美观的科学。哲学为美学的研究不断地更新思路；而美学研究所提出的课题、研究成果，又可以丰富和发展哲学内容。美学的基本问题——美的本质、审美意识与审美对象的关系问题是哲学基本问题在美学中的具体表现。哲学的一般原理不能代替美学的具体研究。美学是有自己特定研究对象的一门独立的科学。

（二）美学与心理学的关系

美学与心理学有着十分密切的关系。心理学是研究人类心理活动一般规律的科学，而人类的审美活动从认识上说是一种特殊的心理活动，对于这种特殊的心理活动的研究丰富了心理学的内容。而美学在这方面的研究又必须借助于心理学的研究成果。中国美学思想关于艺术创造和艺术欣赏的心理特征，有过许多细致的分析和精辟的见解。十八世纪英国经验派美学开创了从心理学的角度研究审美现象的途径。之后西方许多美学家都十分重视从心理学角度来研究美学问题。我们在考察美学与心理学的关系时，要注意到审美心理活动不同于一般的心理活动，而美学研究范围又不仅仅限于审美心理，因此，绝不能简单地把美学等同于心理学，更不能把美学研究的范围归结为心理现象。

（三）美学与伦理学的关系

在美学发展史上，美与善有着内在的联系，这决定了美学与伦理学有着密切的关系。伦理学研究人们之间的道德关系，它的基本范畴是善及其对立面恶。一般说来，美的对象应当是善的，恶的事物不可能美。当然，恶的事物也可能采取美的形式作为假象，那是另一回事。在社会主义条件下，随着社会主义道德教育和审美教育的加强，现实生活中美与善的高度统一，艺术的道德

教育作用的加强，使美学和伦理学的联系日益密切。所以，不能把美学和伦理学割裂和对立起来。但是，美学毕竟具有不同于伦理学的对象和内容，伦理学是研究在社会实践基础上形成的人与人之间的伦理关系，以社会的道德规范和准则指导人的行动；美学则研究在社会实践基础上产生的客观现实的美和人对现实的审美关系，揭示审美活动的普遍规律。

美善分属不同范畴，相互不能混淆，善只是美的基础，并不是说任何善的事物都是美的。因此，伦理学与美学是有严格区别的。伦理学着重于人的内在本质、人与人之间的合理关系的研究，帮助人们明辨善恶，形成正确的道德观念；美学则是为了帮助人们树立崇高的审美理想。因此，既不能割断美学与伦理学的联系，也不能把美学和伦理学机械地等同起来。

(四) 美学与艺术理论的关系

美学与艺术理论有着特别密切的关系。弄清两者的关系，对于正确认识美学的对象特别重要。

文艺理论是研究艺术的一般规律的科学。它既研究各门艺术的共同的规律，也研究各门艺术的特殊性及其创作和欣赏的规律，指导各门艺术的实践活动。但是，由于艺术是社会审美意识的集中表现，是具有普遍意义的审美对象，能加深和发展已经形成了的审美观点、审美理想。因此文艺理论要研究的问题，也是美学要研究的问题。美学要借助艺术的经验和材料，来全面研究人对现实的审美关系；文艺理论要借助美学对美和美感的一般规律的哲学概括，来深入探讨各类艺术的美学特征。美学和文艺理论就是存在着这样一种相互作用、相互交叉、相互渗透的密切关系。美学和文艺理论的研究对象、任务和方法及作用毕竟是不尽相同的。美学是各门文艺理论的基础，文艺理论要以美学为指导去研究文艺中的特殊性的问题。同时，文艺理论研究所取得的成果，又会反过来丰富和加深美学的内容，推动美学的发展。因此，如果认为美学研究的范围仅仅局限于艺术，把美学与艺术理

论等同起来，或者认为美学就是艺术理论，从而把自然美、社会美、科学美和技术美排斥在美学研究的范围之外，这种看法是片面的。这样既不能弄清美的本质，也不能正确认识艺术美的来源。如果把美学研究与艺术理论割裂开来，使美学研究脱离艺术的理论与实际，这种看法也是错误的。因为一切真正有价值的艺术作品都是美的，而对艺术美的欣赏和创造，又是人类审美活动的一个重要方面，这样，美学和艺术理论势必都会研究艺术美的本质和特征、艺术美与现实的关系、艺术美的欣赏与创造的一般规律等问题。美学对艺术的研究，是围绕着人与现实的审美关系这个中心的，它并不研究一般艺术理论中的其他问题。

此外，美学与自然科学、教育学、历史学、人体工程学、考古学、工艺学以及思维科学等等也都有密切的关系，因限于篇幅，就不在这里具体阐述了。

综上所述，我们可以从美学与相关学科的关系的比较分析中认识到，尽管美学与哲学、心理学、伦理学、艺术理论、自然科学和技术、教育学等等都有密切的关系，但是，它们都各有自己特定的研究对象和范围，不能互相代替。

三、学习美学的意义和方法

（一）学习美学的意义

理工科高校的大学生为什么要学习美学呢？我们认为，理工科大学生学习美学，有着很重要的意义。这主要表现在以下四个方面：

1. 理工科大学生学习美学，能够促进专业学习。因为美学要研究客观存在着的美，包括自然科学理论中客观存在着的美，理工科大学生学习美学，能使他们懂得追求美也是科学创造的动力，能正确地认识和掌握自然科学中的美学问题，懂得科学创造也要遵循美的规律，并以科学理论的美学标准为指导，欣赏科学理论的美学价值，对科学理论进行美学评价，提高科学鉴赏力。

这些都能激发他们热爱科学事业，努力追求科学真理。

2. 理工科大学生学习美学，有利于文理结合、文理渗透，能发展大学生的形象思维，使形象思维、逻辑思维和灵感思维结合起来，培养大学生的创造性思维能力，使理工科大学生成为文理兼长、有较好的创造性思维能力的人才。审美的爱好和追求，往往是触发和推动科学技术人员进行创造性、开拓性研究的重要因素，审美意识也是自然科学研究中创造性思维的重要因素。因此，理工科大学生学习美学，有利于成为开拓型、创造型的人才。

3. 理工科大学生学习美学，能提高审美能力和发挥美的功能的能力。爱美是人类的一种本质特征，人总是不满足现状，不断地有所追求的。美，就是人所追求的一种人生价值和理想。理工科大学生学习美学，就能在美学理论的指导下，按照美的规律，更好地去追求美、审美和发挥美的功能，追求更高更美的人生价值和人生理想，塑造自己美的形象和心灵，创造更完美的人生境界，为建设社会主义四个现代化而奋斗。

4. 理工科大学生学习美学，有助于正确地把握审美标准，认识真、善、美的统一，这样就能够在认识领域、道德领域和审美领域中，正确地识别真与假、善与恶、美与丑，不断地提高鉴赏真、善、美与假、恶、丑的能力。

(二) 学习美学的方法

怎样学习和研究美学？研究任何一门学科，都要掌握正确的研究方法。学习和研究美学，也要讲究方法。长期以来，在国内外美学研究中，出现过各种研究方法，而且，随着社会实践的发展和科学技术的发展，人们研究美学的方法也在不断地发展。我们认为，学习和研究美学的方法是多种多样的，不必要也不可能千篇一律，完全可以在实践中不断地进行探索、研究与创新。这样，有利于美学研究的广泛开展和深入发展。但是，我们认为，理工科大学生在学习和研究美学时，应当注意以下几点：

1. 学习美学，首先要学习哲学。哲学不仅是学习美学的理论基础，而且为美学研究提供了科学的方法。当然，这里的哲学，不仅包括马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义，而且包括哲学史的丰富遗产以及发展中的丰富多彩的哲学流派。恩格斯曾经说过，为了锻炼人的理论思维，最好学习“以往的哲学”。所谓“以往的哲学”，就是哲学史。总之，学习哲学，对于我们学习美学来说，是十分重要的。古今中外许多美学家，都是十分重视哲学方法的，而且很多人本身就是哲学家，这对我们来说，是有启示的。学习美学，实际上就是以哲学的眼光和哲学的方法来探索和研究美学的一些理论问题和各种美的现象。而且，美学中诸如人对现实的审美关系，美的本质等许多重要问题，离开了哲学的思考，是无法弄清楚的。一个完全没有哲学兴趣和哲学头脑的人，是不适宜于学习和研究美学的。因此，我们理工科大学生学习美学，首先应当把哲学学好。

2. 学习美学，最好要熟悉和懂得一门艺术，当然熟悉和懂得越多越好，这要看自己的兴趣和精力。因为艺术是美学研究的具体对象和重要内容之一。因此，一个完全不关心、不熟悉和不懂得艺术的人，是难以学好美学的。熟悉和懂得艺术，并不是说要当小说家、诗人、画家、雕塑家或音乐家，而是说，我们应当学点音乐，或者学点绘画，学点雕刻，或者学点文学、电影、戏剧等等，熟悉古今中外一些有代表性的艺术家和艺术作品，培养爱好和欣赏艺术的能力和兴趣。这对理工科大学生学好美学，成为“懂得艺术和能够欣赏美的人”，是很重要的。

3. 学习美学，要学习心理学。美学与心理学的关系愈来愈密切，尤其是现代，美学向着心理学的方向发展，出现了审美的心理学，在这种情况下，如果不懂心理学，那就几乎没有办法研究美学。因为美学上大量的基本概念来自心理学，而且，现代美学的研究，从对于外在世界审美对象的研究，转到对于人类审美心理的研究，转到对于人类美感经验的考察和分析。这样，研究

人的心理结构和感情形式，研究人的大脑力场和信息反应，研究人类心理活动的基本规律和审美活动的内在关系等，就成了美学研究的重要组成部分。所以，我们理工科大学生学习美学，必须要认真学习心理学。

4. 学习美学，还要学习有关的自然科学。我国美学界在近几年来，出现了适应社会科学与自然科学一体化的趋势，广泛学习和运用自然科学前沿的新成就——系统论、控制论、信息论、思维科学、模糊数学理论、耗散结构理论、突变理论等新的理论和科学方法于美学研究，这对扩大美学研究的视野，不断开拓新的审美领域，有着十分重要的作用。

此外，人类学、发生学、现象学、考古学、社会学、伦理学等等，都与美学的研究有着这样或者那样的联系，都可以成为美学研究的一种途径和方法。

由以上可见，我们学习美学，就应当有多种学科广博的知识和多方面的爱好，只有这样，才能使我们在广阔的领域中去学习和探索美学，学好美学，发展美学。

第一编　美学史概述

第一章　西方美学发展概况

内容提要

学习美学，不应忘记美学史。古希腊美学奠定了西方美学的基础。从德国哲学家、美学家鲍姆嘉敦于1750年出版专著《美学》开始，美学成为独立的学科。德国古典美学是西方美学史上最为完备的美学体系，它标志着西方美学发展的高峰。马克思、恩格斯有关美学的论述，为发展美学、丰富美学思想，作出了新贡献，为解决美学基本问题奠定了理论基础。

任何一门学科就其发展来说，都是历史的科学。问题的提出、对问题的探索，都不能离开这门学科的历史。美学的对象是什么？美的本质是什么？这些，都不能离开美学史，不能离开历史上美学家们的论述去孤立地思考。

我们学习美学，研究美学，是为了发展学术，是为了掌握马克思主义的美学思想。但是，这种“掌握”不能离开美学的历史。经典作家虽然留给我们许多经典性的论述，但是，这些也都是他们自己在实践中研究历史的成果。马克思主义“绝不是离开世界文明发展大道而产生的固步自封、僵化不变的学说。”[1] 对于他

---

①列宁：《马克思主义的三个来源和三个组成部分》，《列宁选集》，人民出版社1972年版，第2卷，第441页。

们的学说，我们一定要从历史的角度去体会。学习美学史与学习马克思主义的美学思想是一致的。

理工农医院校的学生学习美学，可以促进文理渗透，建立合理的知识结构,开阔眼界,拓宽思路,提高鉴赏美和创造美的能力。

中西美学史内容丰富，卷帙浩繁。在这里，我们按照历史的顺序，有选择地介绍美学史上一些有重大影响的美学家。

第一节　古希腊罗马时期到文艺复兴时期的美学

一、古希腊古罗马的美学

古希腊是人类文化史上一个重要的时期。当时的美学是哲学的分支，而“在希腊哲学的多种多样的形式中，差不多可以找到以后各种观点的胚胎、萌芽。”[1] 正是古希腊的美学，奠定了西方美学的基础。

(一) 毕达哥拉斯学派。他们都是些数学家、物理学家、天文学家。他们的美学思想散见于他们的著作里。毕达哥拉斯学派为美学提供了第一个范畴——和谐。他们认为，世界的本源是数，宇宙间一切现象都可以用数来解释和衡量。美就是一种合理的数量关系所体现的和谐，美就是和谐，就是适当的比例。“身体美确实在于各部分之间的比例对称。”[2]“一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形。”[3] 音乐的基本原则也在数量关系，高低、长短、轻重等各种不同的音调，按照一定的数量比例配置，便有和谐的节奏。“音乐是对立因素的和谐的统一，

---

①恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1972年版，第3卷，第468页。

②③《西方美学家论美和美感》，第14页、15页。

把杂多导致统一，把不协调导致协调。”[1] 这便是美学史上“寓整齐于变化”的形式美原则的最早萌芽。其他如建筑、雕塑、绘画的美，也是一定的数量比例关系的体现。他们甚至把数的和谐的原则运用于整个宇宙，认为宇宙的美也在和谐，各种星体在一定的轨道上运行，类似于和谐的音乐。他们还认为，人体犹如天体，也被和谐统辖着。人的内在的和谐与外在的和谐相碰，便能“同声相应”，所以人能欣赏美。而且，外在的和谐可以影响内在的和谐，美的艺术可以陶冶人的性格。“美是和谐与比例”的观点，影响深远。

（二）赫拉克利特（约前 540—480）。“辩证法的奠基人之一。”[2] 留存的著述只有若干残篇。他认为美在和谐，而和谐就是对立面的统一，“互相排斥的东西结合在一起，不同的音调造成最美的和谐；一切都是斗争所产生的。”[3] 他还认为，美是相对的：“最美丽的猴子与人类比起来也是丑陋的”，而“最智慧的人和神比起来，无论在智慧、美丽和其他方面，都象一只猴子。”[4] 在美学史上，他较早地否定了美是绝对永恒的东西。

（三）德谟克利特（约前 460—370）。古希腊唯物主义哲学家，原子论的创始人，“经验的自然科学家和希腊人中第一个百科全书式的学者。”[5] 据传，他曾写过《节奏与和谐》、《论绘画》、《论音乐》、《论诗的美》等著作，已散失。留下的只是若干残篇。他的美学思想，主要有如下几点：

1. 强调人的美不仅在外表，更重要的是人的内在品质。“身体的美，若不与聪明才智相结合，是某种动物性的东西。”“那些偶像

① 《西方美学家论美和美感》，第 14 页、15 页、16 页。
②列宁《哲学笔记》，《列宁全集》第 38 卷，第 390 页。
③④《西方美学家论美和美感》，第 14 页、15 页。
⑤《马克思恩格斯全集》，第 3 卷，第 146 页。

穿戴和装饰得看起来很华丽,但是,可惜!它们是没有心的。"[1]

2. 认为艺术是摹仿自然而产生的,"从蜘蛛我们学会了织布和缝补;从燕子学会了造房子;从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。"[2]

3. 指出了情感、灵感在审美创造中的作用。他说:"一位诗人以热情并在神圣的灵感之下所作成的一切诗句,当然是美的。"[3]

(四)柏拉图(前 427—347)。古希腊客观唯心主义哲学家,古希腊美学的主要奠基人之一。西方美学史上,他最早对美的本质作了深入的哲学思考。其美学论述编入《文艺对话集》。

1. 什么是美?柏拉图开创性地把美的本质的问题提了出来,即追究的不是"什么东西是美的",而是"美是什么"或"什么是美"。他认为,美不是指某一个具体的美的事物,如漂亮的小姐等等,或美的某种属性,如"恰当"等等,而是指"美本身"即美的"理式"。"这美本身,加到任何一件事物上面,就使那件事物成其为美,不管它是一块石头,一块木头,一个人,一个神,一个动作,还是一门学问。"[4] 柏拉图的思路是富有启发性的。尽管我们可以不同意他的结论,因为他所认识的"美本身"是独立于美的事物之外的;但是,他的理论勇气和包孕在唯心主义体系里的辩证法思想,却能给人以启发。

2. 关于文艺。他认为,艺术是对现实世界的摹仿,由于现实世界并不真实,它是真实的理式世界的影子,所以,艺术便是"影子的影子","和真理隔了两层",那就更不真实了。比如床,先有床的理式,这是绝对的,真实的,接着是木匠根据床的理式所制造出来的现实的床,最后才是艺术家摹仿现实的床画出来的

---

①③《西方美学家论美和美感》,第 14 页、15 页。

②参见《古希腊罗马哲学》,三联书店 1957 年版,第 112 页

④柏拉图:《文艺对话集》,人民文学出版社 1980 年版,第 188 页。

床。①就艺术与现实的真实关系来说，柏拉图的结论是错误的。但是，在这里，同他论美一样，与其说他在追究艺术与现实的关系，毋宁说他在探索艺术的本质，艺术的社会功能。艺术品不能供人使用。画的床不能睡，画的驴不能骑，从实用角度来说，它们都是"虚"的，那么"影子的影子"有什么用呢？这个问题不是存在吗？因此，不能笼统地说柏拉图否定文艺，否定美的事物，以上所说只是他的一种哲学见解和美学见解。事实上，他曾提出过美感教育应从具体的美的形体开始②，他反对的只是"甘言蜜语的抒情诗或史诗"，欢迎的是"颂神的和赞美好人的诗歌"③。在西方美学史上，柏拉图首先把政治效果作为文艺批评的标准。

3. "灵感"论。他认为，诗人写诗不是靠专门的技艺知识。论打仗，诗人不如将军，驾车不如车夫，修鞋不如鞋匠，然而诗人却能把战事描绘得活灵活现，把驾车和修鞋铺陈得维妙维肖，这一切，所凭依的是灵感。一旦有了灵感，便进入迷狂状态。他说："凡是高明的诗人，无论在史诗或抒情诗方面，都不是凭技艺来做成他们的优美的诗歌，而是因为他们得到灵感。""不得到灵感，不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能做诗或代神说话。"④这里，柏拉图素朴地猜测到了文艺创作中情感、想象的重要作用，看到了单凭理智不能创造文艺。这些都是有积极意义的。

（五）亚里斯多德（前384—322）。古希腊百科全书式的学者，古希腊美学的集大成者。美学著作有《诗学》、《修辞学》等。尤其是《诗学》，它是人类历史上第一部有科学系统的美学和文艺理论著作，在西方一直被奉为经典。他是柏拉图的学生，

---

①柏拉图：《文艺对话集》，第67—79页。
②同上书，第271页。
③同上书，第87页。
④柏拉图：《文艺对话集》，第8页。

但并不追随柏拉图。

1. 关于美。他认为美与形式有关，美的主要形式是"秩序，匀称与明确。"[1] 概括来说是"整一"："一个美的事物——一个活东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小；因为美要依靠体积与安排，一个非常小的活东西不能美，因为我们的观察处于不可感知的时间内，以致模糊不清；一个非常大的活东西，例如一个一千里长的活东西，也不能美，因为不能一览而尽，看不出它的整一性。"[2] 美又与善相统一："美是一种善，其所以引起快感正因为它是善。"[3]

2. 关于艺术。他认为艺术是对现实的摹仿，但这种摹仿不是因袭，而是一种创造，通过偶然揭示必然。"诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事"，历史家与诗人的差别在于"一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃的对待；因为诗所描述的事带有普遍性；历史则叙述个别的事。"[4] 他已涉及到了典型问题。他还从艺术创作应当遵循整一性原则出发，给"悲剧"下了定义："悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；模仿的方式是借用人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。"[5] 这一定义指出了悲剧的性质，强调是对人的行动的摹仿；悲剧的目的在于陶冶情感；悲剧的成分有情节、

①亚里斯多德：《形而上学》，商务印书馆1981年版，第266页。

②亚里斯多德：《诗学》，人民文学出版社1982年版，第25—26页。

③《西方美学家论美和美感》，第41页。

④亚里斯多德：《诗学》，第28—29页。

⑤同上书，第19页。

性格、言词、思想、歌曲、形象。[1]

3. 通过音乐，他论述了艺术的社会作用："①教育②净化③精神享受，也就是紧张劳动后的安静和休息。"[2]

(六) 贺拉斯 (前65—公元8)。古罗马美学史上最有影响的是贺拉斯的《诗艺》和郎吉弩斯的《论崇高》。贺拉斯在美学上的最大贡献是丰富和发展了古代的创作理论。作为富有才华的讽刺诗人和抒情诗人，他要求诗人"到生活中到风俗习惯中去寻找模型，从那里汲取活生生的语言。"[3] 他指出，公众是评判艺术的尺度，他说："诗歌就象图画：有的要近看才看出它的美，有的要远看；有的放在暗处看最好，有的应放在明处看，不怕鉴赏家锐敏的挑剔。"[4]他首次将文艺的功用概括为："寓教于乐，既劝谕读者，又使他喜爱，才能符合众望。"[5]

(七) 郎吉弩斯 (213—273)。雅典修辞学家。著作有《论崇高》。他在美学上的最重要的贡献是，第一个将"崇高"列入美学范畴，并进行了比较深刻的论述。他认为，崇高的对象是伟大、不平凡的事物。崇高有五个方面的来源：庄严伟大的思想；强烈而激动的感情；运用藻饰的技术；高雅的措辞；整个结构的堂皇卓越。[6]

(八) 斐罗斯屈拉特 (约170—245)。罗马时期希腊作家、批评家，他的《亚玻罗琉斯传》颇有影响。在美学史上，他最早突出了想象在创作、欣赏和美感中的作用："想象比起摹仿是一位

---

①参阅阎国忠：《古希腊罗马美学》，北京大学出版社1983年版，第171--178页。

②《西方美学家论美和美感》，第44页。

③贺拉斯：《诗艺》，人民文学出版社1982年版，第154页、156页、155页。

④⑤贺拉斯：《诗艺》，人民文学出版社1982年版，第154页、156页、155页。

⑥郎吉弩斯：《论崇高》，伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》，北京大学出版社1985年版，第119页。

更灵巧的艺术家"，"摹仿只能造出它已经见过的东西，想象却能造出他所没有见过的东西。"[1]

二、中世纪的美学

五世纪到十四世纪的欧洲中世纪封建社会，基督教凌驾一切，美学成了神学的工具，上帝便是最高的美。神学美学的出发点无疑是错误的，并且扼杀文艺，但在其对美与艺术的具体论述中，却包含着某种有意义的成分。

（一）普洛丁（205—270）。新柏拉图主义者，宗教神学美学的始祖。他留有《九部书》，其中的《论美》是专门讨论美学的文章。他认为，"理式"即神，是一切美的最后根源，它集真、善、美于一体，神把美放射出来，物质世界才显出美，"物体美是由分享一种来自神明的理式而得到的。"[2] 心灵最接近神（理式），"心灵的伟大就在对尘世事物的鄙视。"[3] 所以，心灵的美又高于一般事物的美。艺术美也是由于作品对象被赋于理式的结果。普洛丁的美学思想深深影响了整个中世纪的美学。

（二）圣·奥古斯丁（354—430）。中世纪初期基督教神学的主要代表，曾有美学专著《论美与适当》，早已散佚。他的美学思想保留在他的《忏悔录》中。他是新柏拉图主义者，又受到毕达哥拉斯、亚里斯多德的影响。他认为美就是"整一"、"和谐"，物体美便是"各部分之间的适当比例，再加上一种悦目的颜色。"[4] 但这种"整一"、"和谐"是上帝在具体事物上面打下的烙印，上帝才是最高的美。虽然他也从数量关系谈美："理智转向眼所见境，转向天和地，见出这世界中悦目的是美，在美里见出图形，在图

① 《西方美学家论美和美感》，第52页。

②③④ 《西方美学家论美和美感》，第54页、57页、64页。

形里见出尺度，在尺度里见出数。”[1]但由于他把整个世界都看成是上帝按照数学原则制造出来的，所以数量关系的最后根源仍在上帝。

(三) 圣·托马斯·阿奎那 (1226—1274)。中世纪最大的神学家。他的美学思想反映在他的《神学大全》里。他虽然“采纳了一切美都来源于上帝的论调”[2]，但他的论美，尤其是关于美的感性特征的论述，比之以往的美学家却更为丰富、细腻。第一，明确提出美有三要素：完整与完美；适当的比例或和谐；鲜明。[3]第二,美与善既相一致,又相区别:美“是一眼见到就使人愉快的东西”,它只涉及认识功能，善“是人都对它起欲念的对象。”[4]第三，指出了审美的感官与非审美的感官的区别，“与美关系最密切的感官是视觉和听觉，都是与认识关系最密切的,为理智服务的感官。我们只说景象美或声音美,却不把美这个形容词加在其它感官(例如味觉和嗅觉)的对象上去。”因此,“美属于形式因的范畴”。[5]他的美学思想对后世克罗齐、康德都有深刻的影响。

三、文艺复兴时期的美学

十四世纪末至十六世纪的文艺复兴，是欧洲由封建社会向资本主义社会的过渡时期，它既是一次生产力的解放运动，又是一次思想解放运动，这“是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。”[6]自然科学、哲学探索、文艺创作都空前活跃、繁荣，美学思考正渗透在这类精神现象之中。

1. 关于美的看法。多数人认为美是客观事物的属性，美可

①转引自朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社 1979 年版，第 129 页。

②鲍桑葵：《美学史》，商务印书馆 1985 年版，第 195 页。

③④⑤《西方美学家论美和美感》，第 65 页、66 页、67 页。

⑥恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》，第 3 卷，第 445 页。

以从形式上见出，甚至还可以定成公式，追求所谓永恒的“最美的线条”或“神圣的比例”。意大利诗人塔索说：“美是自然的一种作品，因为美在于四肢五官具有一定的比例，加上适当的身材和美好悦目的色泽，这些条件本身原来就是美的，也就会永远是美的。”[1] 达·芬奇认为，美感“完全建立在各部分之间神圣的比例关系上。”[2] 只有少数人认为美没有固定的属性，美是相对的。

2. 关于文艺与现实的关系。多数人认为文艺是现实的一面镜子，如达·芬奇说：“画家的心应当象一面镜子，将自己转化为对象的颜色，并如实摄进摆在面前所有物体的形象。”“作到这一点，他仿佛就是第二自然。”[3] 他们还认为，文艺不是自然事物的照搬，文艺应对现实进行加工，使之理想化，典型化。佛拉卡斯托罗指出：“诗人象画家一样，不愿照个别的人原来的样子来描写他，把他的各种缺点也和盘托出，而是在玩索了造物主在创造人时所根据的那种普遍的最高的美的理想之后，按照事物应该有的样子去创造它们。”[4]

3. 关于文艺的社会作用。针对中世纪基督教会攻击文艺伤风败俗，这时的文艺家、思想家们都肯定文艺有积极的社会作用。有的认为文艺的作用在寓教于乐，净化人的灵魂，有的则强调文艺的唯一作用是娱乐，并且必须面向人民大众。写过《亚里士多德“诗学”的注释》的意大利文艺批评家卡斯特尔维屈罗说：“诗的发明原是专为娱乐和消遣的，而这娱乐和消遣的对象我说是一般没有文化教养的人民大众，他们并不懂得哲学家在研究事物真相时或是职业专家在工作时所用的那种脱离平常人实际经验

---

① 《西方美学家论美和美感》，第 73 页。

②达·芬奇：《论绘画》，人民美术出版社 1979 年版，第 134 页、41 页。

③同上。

④转引自朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社 1979 年版，第 159 页。

很远的微妙的推理，分析和论证。”[1] 如此“明确地把娱乐看作诗的唯一目的，这在西方文化思想里还是第一次。”[2]

第二节 法国理性主义美学到德国古典美学

十七世纪起，随着资产阶级日益壮大，在哲学认识论领域出现了理性主义与经验主义两股思潮。这种哲学思潮影响着美学由对自然的观照转向对主体的美感的研究。

一、法国理性主义美学

（一）笛卡尔（1596—1650）。法国哲学家，理性主义创始人，他的著名的哲学命题是：我思故我在。认为一切都要凭理性判断。写有《给麦尔生神父的信》、《论音乐》等。他认为，美“是我们的判断和对象之间的一种关系”[3]，因此，美是相对的：就事物方面来说，需要“彼此之间有一种恰到好处的协调和适中”；对于主体来说，“凡是令人愉快的既不是对感官过分容易的东西，也不是对感官过分难的东西”[4]，即必须有与大多数人相同的理解力或感受力。

（二）布瓦洛（1636—1711）。法国著名美学家、文艺批评家，哲学上的理性主义者，文艺理论上的古典主义的立法者。他的《诗的艺术》被尊为古典主义法典。此外，还著有《诗简》、《郎吉弩斯‘论崇高’的读后感》等。他强调文艺创作的最高准则是理性，“要爱理性，让你的一切文章永远只从理性获得价值和光芒。”[5]理性即永恒的、普遍人性，“写每个人都要抱着他的本性不

---

①②转引自朱光潜：《西方美学史》上卷，人民文学出版社 1979 年版；第 166 页。

③④《西方美学家论美和美感》，第 79、80 页。

⑤转引自朱光潜：《西方美学史》上卷，第 186 页。

离。”作品是传之久远，抑或昙花一现，就看能否反映理性，理性成了文艺创作的最高准则，文艺评判的美的绝对标准。由于希腊罗马的古典作品抓住了永恒的理性，所以创作题材最好取自古代，创作方法应遵循亚里斯多德和贺拉斯规定的准则。他制定了戏剧创作的“三一律”：要求舞台上表现的自始至终，只有一件事在一地一日里完成。他重视艺术的表现技巧，特别是语言的运用，这无疑是好的，但一味强调理性和学习古典，却不利于艺术的发展。关于美，他认为美是普遍的、永恒的，因为美与真是一回事，而真理都具有普遍性、永恒性。

二、英国经验主义美学

十六世纪后，西方最先进的资本主义国家英国，在自然科学的影响下，哲学上建立起经验主义的思想体系。以这种哲学为基础的美学就是经验主义美学，它开启了近代从生理学、心理学角度研究美学的风气。

(一) 休谟 (1711—1776)。经验主义的集大成者。关于美学的著作有：《论审美趣味的标准》、《论怀疑派》，以及《论人性》中的一部分。他坚决反对美是事物的某种属性的看法，认为美是审美者的一种快感，他说：“美是各部分之间的这样一种秩序和结构；由于人性的本来的构造，由于习俗，或是由于偶然的心情，这种秩序和结构适宜于使心灵感到快乐和满足，这就是美的特征。”“快感和痛感不只是美与丑的必有的随从，而且也是美与丑的真正的本质。”[1] 他还指出审美具有创造性，审美的情感特征，以及审美与理智活动的区别。“理智传达真和伪的知识，趣味产生美与丑的及善与恶的情感。前者照事物在自然中实在的情况去认识事物，不增也不减。后者却具有一种制造的功能，用从内在情感借来的色彩来渲染一切自然事物，在一种意义上形成了一

① 《西方美学家论美和美感》，第 109 页、111 页。

种新的创造。"[1] 此外，他关于审美趣味的研究，指出审美趣味既有差异性，又有共同性，这在美学史上也是有意义的。

（二）博克（1729—1797）。博克继承了英国经验主义的传统，其哲学立场是唯物主义的。主要美学著作有《论崇高与美两种观念的根源》。他从审美对象的性质、特征，以及审美主体的生理、心理功能两个方面，着重探讨了美与崇高的性质与根源。从对象来说，美不在比例，也不在适宜与效用，而是"通过感官的中介，在人心上机械地起作用"的物体的一种性质，概括说来有七个特点：比较小；光滑；各部分有变化；各部分溶为一体；有娇弱纤细的结构；颜色鲜明而不强烈；颜色间构成多样变化。[2] 崇高的对象往往在体积方面是巨大的，坚实的，甚至是笨重的，它凹凸不平和奔放不羁，在许多情况下喜欢采用直线。[3] 崇高的人的形象有刚毅、正义、智慧等品德。从主体来说，美与崇高同人们的生理、心理功能有关。人们之所以喜欢美，是因为人生来就有的那种绵延种族生命的异性间的性的欲望和相互交往的本能，需要通过彼此间的相爱，需要通过同情、摹仿、竞争这三种涉及社会生活的情欲，在美的对象里找到寄托。人们之所以喜欢崇高，从崇高的观照里得到痛感，是因为人生来就有一种维持个体生命的自体保存的本能，当一个对象使人们联想到痛苦或危险，而这种痛苦或危险又不是太紧迫时，人们在情绪上就能产生一种既是恐怖而又能持欣赏态度的心理状态，这便是崇高的感情。博克美学思想对欧洲启蒙运动美学、德国古典美学发生过深刻的影响，成为近代美学从生理、心理上分析美感的先驱。

三、启蒙运动时期的美学

启蒙运动是欧洲十八世纪的一次思想解放运动。它的目标是

---

① 《西方美学家论美和美感》，第 109 页、111 页。

②③ 《西方美学家论美和美感》，第 121—122 页、123 页。

推翻封建制度和天主教会，口号是自由、平等、博爱。它首先在法国兴起，随后波及欧洲其他各国。

（一）狄德罗（1713—1784）。法国唯物主义哲学家、文学家、美学家。美学著作有《美之根源及性质的哲学研究》、《论戏剧艺术》、《论绘画》、《谈演员》等。狄德罗批判地考察了历史上对美的本质的探讨，指出把美归结为事物的某种具体属性，或归结为人的某种特殊的感受，都不正确，从而提出了"美是关系"的著名论断。美在自然和现实生活之中，美就是"在我们心里引起对愉快关系的知觉的效力或者能力。""一切能在我们心里引起对关系的知觉的，就是美的"[①] 美是"随关系而开始、增长、变化、衰落、消失的。"[②]狄德罗虽然没有从哲学和历史学角度对关系作进一步的判断，论述也还有不少模棱、含糊、矛盾之处，但他的研究却比前人站的高，他所指的"关系"已涉及到社会环境，强调美的社会内容。他还认为，艺术应当反映现实，艺术家应当深入到生活中去。他十分重视艺术的道德教育作用，认为美、善之间有密切的关系："真、善、美是些十分相近的品质。在前面的两种品质之上加以一些难得而出色的情状，真就显得美，善也显得美。"[③]

（二）"美学之父"鲍姆嘉敦（1714—1762）。德国哲学家和美学家。他认为，人类的心理活动可以分成知、情、意，研究知的有逻辑学，研究意志的有伦理学，唯独没有一门研究情亦即"感性认识"的科学。这是一个欠缺。而所谓"感性认识"是同美密切相关的，因为美即是"感性认识"的"完善"，所以，他建议设立研究"感性认识"的科学——美学。1750年，他出版了专著《美学》。这是美学史上第一次公开使用"美学"这一名称，美学作为独立的学科从此开始，他也因此获得了"美学之父"的称号。他说，"美学（美的艺术的理论，低级知识的理论，用美的方式去思

①②③《西方美学家论美和美感》，第129页、131页、135页。

维的艺术，类比推理的艺术）是研究感性知识的科学。”[1]

四、德国古典美学

这是十八世纪、十九世纪初形成的，以康德、席勒、黑格尔等为主要代表的美学流派。这是自古希腊以来学术史上内容最为渊博的美学体系，它标志着西方美学发展的高峰。

（一）康德（1724—1804）。德国古典哲学、古典美学的奠基人。《判断力批判》上卷是他的美学专著。

康德通过对审美判断的论证，着重分析了美。他指出：第一，审美判断是“凭借完全无利害观念的快感和不快感对某一对象或其表现方法的一种判断力。”[2] 即“非功利而生愉快。”[3] 它不涉及概念和欲念，不是知识判断。如说“这朵花是美的”，“花”与“美”不是概念与概念的逻辑联系，而是不涉及利害计较的快感与对花的形式观照的联系。第二，审美判断具有一种建立在人类“共通感”基础上的普遍有效性，“人同此心，心同此理”，一个人感到美的东西，其他人也会感到美，“美是那不凭借概念而普遍令人愉快的。”[4]第三，审美判断具有没有目的的合目的性：一方面审美不涉及概念和欲念，它与对象的任何外在的功用、内在的善都无关，没有明确的目的；另一方面，审美又要求对象的形式适合主体的想象力和知解力的自由活动与和谐合作，这就是合目的性。美就是对象的无目的的“合目的性的形式。”[5]为了不使许多美的对象被排斥在审美领域之外，康德从“关系”的角度出发，指出有两种美：一种是无目的而合目的性的纯然形式的美，即“自由美”或“纯粹美”，如花卉，自由的图案，无标题、无歌词的音

---

① 《西方美学家论美和美感》，第142页。

②康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆1985年版，第47页。

③ 《李泽厚哲学美学文选》，湖南人民出版社1985年版，第244页。

④⑤康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆1985年版，第57页、74页、79页。

乐等；一种是依存于概念、功利、目的等内容的"依存美"，大部分自然美和艺术美，如马的美，教堂之类建筑的美，都属于"依存美"，因为它们都要象征、表现某种社会的人生的内容意义。第四，审美判断是必然性的判断，但不是逻辑的必然性，而是建立在人的"共通感"基础上的必然性，美是"不依赖概念而被当作一种必然的愉快底对象。"①

康德对"崇高"作了卓越的分析，把以往对崇高的经验描述，上升到哲学高度进行论证，指出崇高与美都能引起符合人的某种主观目的性的快感，都可以普遍传达而不涉及概念和欲念，但两者又有明显的区别：美的对象只涉及形式，崇高的对象则无形式，无限制；对美的感受是种直接的、单纯的快感，崇高感是由痛感转化而来的快感；美可以在对象的形式中找到，崇高只能在我们自己的观念中找到。②

康德美学力求摆脱经验主义和理性主义的矛盾、对立，从而提出审美活动既不是道德活动又不是认识活动，而是介乎道德活动与认识活动中的桥梁。因此，尽管康德的美学思想不时地透露出唯心主义和形式主义的色彩，但由于他"比较准确地抓住了审美经验的形式特征作深入分析"③所以他对美和审美的理解又确乎比他的前辈们站的高，从而构筑了一个比较完整、复杂、深刻而又充满矛盾的富有启发性的美学体系。

（二）席勒（1759—1805）。德国剧作家、美学家，主要美学著作有《审美教育书简》和《朴素的诗和感伤的诗》。"美育"一词，正是从他开始才使用的。席勒美学思想的基本点是把审美教育看作是实现政治自由、人性和谐的手段。席勒认为，人生来有两种冲动：感性冲动和形式冲动。感性冲动的对象是广义的生

---

①康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆 1985 年版，第 57 页、74 页、79 页。
②康德：《判断力批判》上卷，第 89 页。
③《李泽厚哲学美学文选》，第 239 页。

活，它要求理性形式获得感性内容，使潜能变为实在；形式冲动的对象是形象，包括一切理性的形式和法则，它要求感性内容获得理性形式，使变化着的客观世界显出和谐。两种冲动产生了人的两种相反的要求，从而造成感性与理性、个人与社会、主体与客体的分离，人性是分裂的，也就是说，人在自然力量、物质需要和理性法则的双重压迫下，是不自由的。要消除这种人性的分裂，不自由状态，必须实行第三种冲动即"游戏冲动"，也就是实施审美教育。因为游戏冲动的对象是美，是艺术。[①] 游戏与强迫是对立的。通过游戏冲动便可以使人们从感性与理性、现实与道德分离的束缚中解放出来，人性不再是分裂的，"只有当人在充分意义上是人的时候，他才游戏；只有当人游戏的时候，他才是完整的人。"[②]

（三）黑格尔（1770—1831）。德国古典哲学、古典美学的集大成者。他的著述甚多，除《美学》外，《精神现象学》、《精神哲学》等也涉及美学问题。

1. 美学的对象是艺术，美学即"艺术哲学"。美学是他的哲学体系的一个重要的组成部分。哲学上，黑格尔认为，思想是事物的本原，整个世界历史就是思想，即他所说的绝对理念或绝对精神自我发展的历史。绝对理念的发展可分三个阶段：逻辑阶段，自然阶段，精神阶段。与此相对应，他的哲学体系有三大部分：逻辑学，自然哲学，精神哲学。艺术、宗教、哲学便是理念在自我发展道路上的最后的三个重要环节。哲学表现绝对理念的形式是间接的，用的是抽象思维；宗教用象征性图象思维，即既含有个别形象又含有普遍概念的东西来表现绝对理念；艺术表现绝对理念是直接的，用的是感性事物的具体形象。艺术的本质是美，美就是理念的感性显现，因此，艺术便是美学研究的对象，

---

①参阅蒋孔阳：《德国古典美学》，商务印书馆 1980 年版，第 178—192 页。
②席勒：《美育书简》，中国文联出版公司 1984 年版，第 90 页。

美学又叫做“艺术哲学”，美学属于精神哲学的范围。美学在黑格尔哲学体系中位于绝对理念自我认识的低级阶段，因为艺术虽然能够显现理念，认识理念，因而它是绝对的、无限的、自由的；但它仍然受到感性形象的限制，不能充分地全部地认识理念，最后不得不让位于宗教和哲学。

2. “美就是理念的感性显现”①，这是黑格尔关于美的著名的定义。由于理念已经过一段自我认识、发展的过程，所以，“理念的感性显现”所指的“理念”，不是那种纯粹抽象的概念，而是“概念和体现概念的实在二者的直接的统一。”②这里的“实在”，不是客观存在本身，而是存在所呈现的现象，即感性事物的具体形象。如画马，不是把马当作实际存在的活的可骑行的真马来看待，而只取马的形象，这形象仍然是一种客观存在。③所谓“显现”，就是“现外形”和“放光辉”的意思，“感性显现”，即是从感觉上可以把握到的。因此，美是既具有理念的普遍性，又具有感性事物的具体性、形象性。那么，为什么理念显现为感性事物就可以使人感到美呢？因为“人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。”④由于人本身也是理念的外化物，“认识自己”就是通过认识自己去认识理念本身。因此，当“人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。”⑤即人在感性事物的形式中，“对象化”了自己，身心得到了满足，便感受到了美。“美是理念的感性显现”，包含了美是理性与感性、内容与形式、主观与客观的统一等相当深刻的辩证法思想。

---

①黑格尔：《美学》第1卷，商务印书馆1981年版，第142页、149页。
②同上。
③见：《西方美学家论美和美感》，第191页注①。
④克罗齐：《美学原理》，外国文学出版社1983年版，第14—15页。
⑤黑格尔：《美学》第1卷，第139页。

从"美是理念的感性显现"出发，他论证了艺术美高于自然美，分析了艺术的三种类型（象征、古典、浪漫）。

第三节　马克思主义美学的产生及十九世纪末至二十世纪三十年代的主要美学流派

一、马克思主义的美学思想的产生

马克思（1818—1883）、恩格斯（1820—1895），是马克思主义的创始人和无产阶级革命导师。作为西方美学发展高峰的德国古典美学，代表了马克思主义产生以前的美学的最高成就。康德、席勒、黑格尔等许多美学家对后世美学的影响是深远的。但是，真正能科学地透视美学史，科学地奠定解决美学基本问题的理论基础的是马克思和恩格斯。马克思和恩格斯虽然没有撰写专门的美学著作，但由于美学与哲学、美学与政治学、法学、宗教学等其他社会意识形态学科有着内在的联系，因此，他们在创立自己的学说的过程中，涉及到许多美学问题。正是马克思和恩格斯创立了唯物史观，第一次将实践引进了美学，从而使美学领域发生了深刻的变革。可以说，马克思主义的美学思想是西方美学史的必然延续，也是我们今天学习、熟悉、分析当代美学思想的钥匙。马克思主义的美学思想的主要之点有：

1. 提供了研究美学的科学的世界观和方法论，这就是唯物史观。只要我们不把经典作家的话当标签乱贴，而是真正当作思考的方法，那么，唯物史观仍然显示着旺盛的生命力。马克思说："物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程。"① 恩格斯在致康·施米特的信中则指出："必须重

① 马克思：《"政治经济学批判"序言》，《马克思恩格斯选集》，第2卷，第82页。

新研究全部历史，必须详细研究各种社会形态存在的条件，然后设法从这些条件中找出相应的政治、私法、美学、哲学、宗教等等的观点。"[1]

2. 美的本质问题是美学科学的哲学基础，正是马克思提出了标志美学重大变革的命题，即"劳动创造了美"。与此相联系，他还提出了"人化的自然界"和"人的对象化"的思想。这些，都是论述美的本质问题的理论基础。"人化的自然界"和"人的对象化"的思想，既与黑格尔的唯心主义相区别，又与费尔巴哈的直观的唯物主义划清了界限。

3. 指出了美感产生于实践，并在实践中得到发展。马克思说："只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵、感受形式美的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，或者产生出来。"[2]

此外，马克思、恩格斯对悲剧问题，对物质生产与艺术生产的关系问题，对文艺的真实性、典型性、倾向性问题，都有独到的精湛的论述。

二、十九世纪末至二十世纪三十年代西方的主要美学流派

十九世纪以后，随着社会学、心理学、生理学等学科的迅速发展，美学的研究领域不断扩大。众多的美学家从不同角度研究美学，丰富了美学理论。

（一）俄国革命民主主义者车尔尼雪夫斯基（1828—1889）的美学。黑格尔以后，俄国革命民主主义者的美学在世界美学史上占有重要的地位，车尔尼雪夫斯基是它的杰出代表。他是六十年代俄国革命民主派的领袖，著名的哲学家、美学家、作家。主

---

①《马克思恩格斯选集》，第4卷，第475页。

②黑格尔：《美学》第1卷，第39页。

要美学著作有:《生活与美学》、《美学论文选》。他在美学上的卓越贡献在于鲜明地批评了黑格尔的美学观,针对"美是理念的感性显现",提出了"美是生活"的著名论断,把美从神秘的天国召回到人间。他说:"美是生活,首先是使我们想起人以及人类生活的那种生活。"① "任何事物,我们在那里面看得见依照我们的理解应当如此的生活,那就是美的;任何东西,凡是显示出生活或使我们想起生活的,那就是美的。"②人类社会才是美的最高领域。自然事物,只有当它能暗示人的生活才称得上是美的。艺术不能从理念出发,而应当从生活出发,再现现实。他的思想在美学史上发生了深远的影响。他的局限性在于:他对生活的理解没有能跳出费尔巴哈哲学体系的框框;认为艺术只是对现实的复制品,艺术美低于现实美。

(二)丹纳(1828—1893)的社会学美学。丹纳是法国著名美学家、历史学家,学过生理学、解剖学,曾受到达尔文进化论和孔德实证主义哲学的影响。著有《艺术哲学》、《英国文学史》等。《艺术哲学》的出版,标志着社会学美学的开始确立。在方法论上,他主张以自然科学的态度去研究美学。他说:"科学同情各种艺术形式和各种艺术流派,对完全相反的形式与派别一视同仁,把它们看做人类精神的不同表现,认为形式与派别越多越相反,人类的精神面貌就表现得越多越新颖。植物学用同样的兴趣时而研究桔树和棕树,时而研究松树和桦树;美学的态度也一样;美学本身便是一种实用植物学,不过对象不是植物,而是人的作品。"③他认为,审美趣味、艺术的形成发展、决定于种族、环境、时代三大因素,在这三种因素的推动下,形成了由古至今并指向未来的艺术发展史。

(三)斯宾塞(1820—1903)的生物学美学。斯宾塞是英国

①②《西方美学家论美和美感》,第244页,第242页。

③丹纳:《艺术哲学》,人民文学出版社1983年版,第11页。

著名的进化论者，生物学家，心理学家，教育家。他的美学思想主要表现在他的《心理学原理》第2卷和《教育学》等著作中。他认为，社会是一个按进化论原理发展的有机体。人类的活动首先是保全自己和抚育子女，此外，还有不少剩余精力需要发泄出去，于是便产生了：第一类活动，即维持正常社会政治关系的活动，这是从社会需要出发的，有目的的；第二类活动，即满足爱好与感情的活动，这是基于内在的"游戏冲动"而产生的，是没有目的的。审美与艺术活动属于第二类，与保全自己无关，与有目的的社会政治活动也无关。视觉和听觉，之所以被人们称为审美的器官，因为它几乎与保全自己全无关系。基于以上看法，他认为艺术产生于闲暇，其目的仅在于消遣和娱乐。

(四) 艾伦 (1848—1899) 的生理学美学。艾伦是英国生理学家、心理学家、美学家。著有《生理学美学》。他用生理学观点探讨审美活动的性质和规律。他认为，人类的精神活动有两种：理智的和情感的。理智的对象是一致与不一致，情感的对象是快乐与痛苦。造成快乐与痛苦的生理基础是生活力的增进与生理机能的消损破坏。美感作为一种快乐，它是视、听、触、味等感觉器官及神经末梢在外界的刺激下所产生的快感，因而是被动的。他通过实验证明，主要审美器官的视觉、听觉，与其他器官具有不同的特点，它们在接受外界刺激时虽然产生疲劳，但疲劳却不持久，刺激停止，疲劳即停止，所以刺激可以无限的增多增大。①

(五) 立普斯 (1851—1914)、布洛 (1880—1934) 的心理学美学，在第七章第三节有介绍。

(六) 克罗齐 (1866—1952) 的直觉主义美学。克罗齐是意大利著名的哲学家、历史学家、美学家。著有《美学原理》、《美学纲要》、《美学的历史》等。

①参阅：《美学向导》，北京大学出版社1982年版，第187—188页。

他认为，直觉即表现，美在直觉，美即成功的表现。直觉是感觉器官接触到事物之后，心里对事物完整形象的直接把握。完整形象的形成便是表现，所以直觉也就是表现。因此，他所谓“表现”，不是一般所理解的把心里的意思用文字或其他方式传达出来，而是一种主观情感的想象。情感未经直觉，即还没有“表现”时，它没有形式，一旦心灵对它起了直觉，便赋予形式于本无形式的情感，情感就转化为意象，即直觉用意象的形式把情感表达出来，直觉就是意象的形式，也就是情感的对象化。“心灵只有借造作、赋形、表现才能直觉。”[①] 情感如果能经直觉而被意象成功地表现出来，就是美，就生快感。所以：直觉即表现，美即成功的表现，美在直觉。直觉不关涉概念，是离理智作用而独立的。

美在直觉，所以未经直觉把握的事物是谈不上美的。既不存在自然本身的美，也不存在作为艺术传达媒介的线条、颜色、声音、文字符号的美。人只是以直觉的方式对事物有了意象时，才产生艺术作品，因此，直觉也就是艺术。艺术欣赏是用直觉再创造艺术家所创造出的情感意象，从而使欣赏者获得同艺术家大体相同的感受。他的直觉主义美学理论，把艺术、审美与伦理、逻辑等活动区分开来，指出艺术家与普通人、创作者与欣赏者的统一，有其合理的积极意义；但他的“直觉＝表现＝创造＝欣赏＝艺术＝美”的公式，却是否认社会实践、反理性主义的，因此又有消极作用。

二十世纪三十年代前，西方美学的中心发生了转移，“仅仅因为战争，美学的领导地位才由德国转到了法国和美国”[②] 美学的研究表现为理性主义的衰微，经验主义的抬头，研究的主题则由

---

①克罗齐：《美学原理》，第 14–15 页。

②参见朱狄《当代西方美学》第 1 章。

对“美”的形而上学探讨，转变到对审美经验和艺术中的一些专门问题的探讨。当代西方美学可分为两大类型：一是“科学美学”，主要流派有完型心理学美学、心理分析美学、自然主义美学、实用主义美学、新自然主义美学、表现论美学、现象学美学等；二是“分析美学”，主要流派有新实证主义美学、分析美学、符号论美学等。①

思 考 题

1. 如何理解古希腊美学奠定了西方美学的基础？

2. 康德是怎样分析美的？

参 考 书 目

1. 朱光潜：《西方美学史》上、下卷，人民文学出版社 1979 年版。

2. 北京大学哲学系美学教研室编：《西方美学家论美和美感》（参考编者写的美学家的生平、思想提要），商务印书馆 1980 年版。

3. 阎国忠：《西方美学史撷华》，见《美学向导》，北京大学出版社 1982 年版。

①参见朱狄《当代西方美学》第 1 章。

第二章　中国美学发展概况

内容提要

中国美学发端于先秦。儒家美学、道家美学、楚骚美学和禅宗美学，构成中国美学的四大思潮。蔡元培对美育的提倡，“标志着在中国建立近代科学形态的美学第一次提上了历史的日程。”[1] 一九八〇年的第一次全国美学会议是中国美学历程的大转折。

第一节　中国古代美学

一、先秦美学

先秦美学奠定了中国美学的基础。对后世影响最大的是孔、孟的儒家美学和老、庄的道家美学。

（一）孔子（前551—497）。杰出的教育家、思想家，儒家学派的创始人。他不仅奠定了儒家美学思想的基础，而且是中国美学理论的重要奠基者。《论语》记录了他的美学思想。

1.以“仁”为基础的美学。孔子以“仁”解释“礼”，他提倡“仁”的目的是想恢复维护氏族贵族统治的周礼，即“礼”所规定的上下等级、尊卑老幼的秩序。他认为，只要唤起人所共有的以氏族血缘关系为基础的原始人道主义和博爱精神——“仁”，“礼”就可以得到自然的恢复。“仁”是每个个体都具有的一种内在要求，“仁”渗入个体的人格之中，人与人之间相互依存，社会便和谐的发展。

---

[1] 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，中国社会科学出版社1984年版，第50页。

从这里出发，“仁”便自然的延伸到美学。在中国美学史上，正是孔子第一个自觉而明确地从人的内在要求出发，而不是从宗教神学的外在信仰出发来考察审美和艺术、看到了通过审美可以使“仁”成为人们在情感上的一种自觉要求，文艺并不是外在工具，而是有作用于人的情感、使人乐于为“仁”的内在功能。因此，孔子高度重视以情感为其重要特征的审美和艺术。孔子美学，实际上是一种“心理学——伦理学的美学。”[1] 个体的心理欲求同社会的伦理规范相结合，便是孔子美学思想的最显著的特征。

2.高度重视艺术的情感特征和社会功能。他说：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。”（《阳货》）这里的“诗”，是指广义的艺术。所谓“兴”，即指艺术的特征是用个别的形象的比喻，通过联想的作用，使人们在情感上潜移默化地受到感染、启发，从而领悟到某种普遍性的道理，受到教育。孔子关于“兴”的思想，在中国美学史上是开创性的。[2] 所谓“观”，就是可以“观”诗中表现出来的人们的道德精神和心理状态。在孔子看来，社会风俗的盛衰与人们的情感心理状态有着密切的联系。所谓“群”，就是可以使人们处理好各种伦理关系，达到人我之间的协调，做到群体生活的和谐。所谓“怨”，是指为了维护道德的纯洁性、崇高性而讽刺和批判的方法。兴、观、群、怨四者是密切联系的整体，“‘兴’和‘怨’侧重于个体心理感触抒发的功能，‘观’和‘群’侧重于通由感染陶冶所要达到的社会效果。”[3] 艺术正是通过陶冶人们的情感，从而使某种带有强制性的社会伦理规范变为个体的内在的自觉的心理要求，达到个体与社会的和谐一致。正是孔子，开创了中国美学重视艺术的情感特征的优良传统。

3.强调美与善的统一。孔子看到了社会生活中美与善的区别

---

①李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第 1 卷，第 116 页。
②同上书，第 125 页。
③同上书，第 135 页。

和矛盾，但他不是用否定一方肯定另一方的办法解决这一矛盾，而是强调两者的和谐统一，既要“尽善”，又要“尽美”。他说《韶》乐“尽美矣，又尽善也”《武》乐“尽美矣，未尽善也”(《八佾》)，把尽善尽美作为评价艺术作品的最高的美学标准，也是孔子的美学理想。

(二) 孟子 (约前390—305)。儒家美学的重要人物。孟子美学直接继承孔子美学而又有新的发挥和创造。

1.“充实之谓美”——人格美的定义。他说:“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”(《尽心下》) 这里，美与善、信有区别。“善”指个体在其行动中只追求符合仁义的、也就是“可欲”的东西，“信”指个体在其行动中处处以自己本性中的仁义为指导原则，善和信对于个体来说都是外在的。而美对于个体来说却是内在的。所谓“充实”，是指个体通过自己的努力，将仁义等道德原则扩充贯注于整个人格之中，自然地体现在自己的行为举止、音容笑貌之中。这样，美既区别了善，又与善相联系；美既包含了善，又超越了善，美是“善在和它自身相统一的外在感性形式中的完满的实现。”① 孟子关于人生修养的“善、信、美、大、圣、神”六个等级的划分，再次说明，他比孔子更深刻地把握到了美与善的内在一致性，人生修养的最高境界，善的最高境界，也就是审美的境界。美之后的“大、圣、神”，均属于审美评价范畴，一级比一级高。这是“中国美学史上关于美的形态等级的最早的划分，其影响是深远的。”②

2.“目之于色，有同美焉”——美感的共同性。他认为，由于人的生理感官有共同性，人与人都有某种不同于动物的共同本性，所谓“圣人与我同类”(《告子上》)“尧舜与人同”(《离娄

①参见李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第1卷，第183—184页。
②同上书，第185页。

下》)，所以人人都有共同的美感，审美能力是一切感官正常的人都具有的能力。他说："口之于味也，有同耆焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。"(《告子上》) 在中国美学史上，孟子第一次把美感的共同性这一极为复杂的问题提了出来。与美感的共同性相联系，孟子还看到了审美活动的社会性，他向统治者提出要"与民同乐"(《梁惠王》下)。

3."以意逆志"和"知人论世"——诗（艺术）欣赏与评论的理论。他说："说《诗》者，不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之。"(《万章上》)"以意逆志"，指欣赏者应从自己对诗作的主观感受出发，调动想象、情感、理解诸因素，去把握艺术形象中所蕴含的诗人的思想感情（志），而不应当拘泥于片言只语，曲解原意。"以意逆志"包含了对艺术欣赏特征的深刻理解。"意"作为中国美学的一个重要的审美范畴，最早而明确地引入美学，正是从孟子论"以意逆志"开始的。他还说："颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其世也。"(《万章下》)"知人论世"，是指应从作者所处的时代和个人经历去了解他的诗作，它突出了对艺术中的审美意识应该作社会学的考察。

（三）老子。一般认为老子即老聃。老子是道家学派的创始人、道家美学的奠基者。著有《老子》一书。

1."无为而无不为"的"道"，是老子美学的基础。老子认为，自然界所有事物的生灭变化，无意识、无目的，不追求什么，却合乎某种目的，"无为而无不为"，这就是"道"。老子思考美和艺术，正是从"道"出发的，因为目的与规律不可分割而互相渗透，正是一切审美与艺术活动的一个极其重要的特征。因此，老子那些从表面看来似乎是对审美与艺术持否定态度的言论中，却包含了对美与艺术的更为深刻的看法。他反对的仅仅是支配人、牺牲个体生命自由的美，"令人耳聋"、"令人目盲"（十二章）的美，他肯定和追求的是内在的、本质的、精神的素朴自然之美，对个体的生命自由肯定的美。"无为而无不为"，是整个道家美学的理论

基础。

2.美与丑的相对性。他说:“天下皆知美之为美，斯恶已，皆知善之为善，斯不善已，故有无相生、难易相成，长短相较，高下相倾，……”（二章）他还说:“美与恶相去若何?”（二十章）美与丑不仅互相依存，而且其区别具有相对性，正象“正复为奇，善复为妖”（五十八章）一样，美也是可以变为丑的。这就动摇了孔子区分美丑的绝对化观念，显示出老子美学比孔子美学更深刻、更富于辩证法色彩。老子的这一看法在中国美学史上也是开创性的。

3.“大音希声”和“涤除玄览”——审美是一种超功利的理性直观。“希声”是指听不到的声音。“大音希声”本是老子用来比喻“道”的特点的，但却说明了音乐的审美欣赏。当人们陶醉于音乐所表现的某种意境时，会引起种种难于言传的联想、想象，达到听声而不闻声的出神的状态，既直接诉之于感觉，同时又是超感觉的，这正是“大音希声”的境界，是一种理性的直观。“涤除”指“去尽一切功利和欲的打算”，“玄览”则是“一种理性的直观”[1]“涤除玄览”实质上是一种超功利的理性直观。“大音希声”和“涤除玄览”，老子虽然没有将它们与审美联系起来，但却是审美所具有的重要特征。

（四）庄子。与孟子同时而略后，道家美学的最重要的代表。《庄子》一书为庄子及其后学所著。

1.道——美的根源。庄子认为，“道”的根本特性是自然无为而无不为。“天下有常然。常然者，曲者不以钩，直者不以绳，圆者不以规，方者不以矩，附离不以胶漆，约束不以缨索。”（《骈拇》）“道”是一种无意识、无目的却又合目的的力量，而这正是自由的象征，美的本质所在。自然无为即是美，最高的美。由于“天地”体现了“道”的自然无为而无不为的本性，所以庄子赞美

①李泽厚、刘纲纪:《中国美学史》第1卷，第222页。

"天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。"（《知北游》）人们如果能在社会生活中象"天地"那样自然无为，逍遥自在，便可以实现个体人格的绝对自由，进入美的境界。

2.审美具有超功利性。庄子学派关于人生哲学的论述，包含有美感特征的深刻见解。他们认为，在生活中，人如果能超越日常的功利得失、有用无用的考虑，把"死生存亡、穷达贫富"等这些"事之变，命之行"（《德充符》）的东西置之度外，不是把物当作满足功利欲望去加以占有的对象，而是当作观照、欣赏的对象，"乘物以游心"（《人间世》），那么，便能获得个体人格的独立和支配宇宙的绝对自由，享受到精神上的莫大安慰和愉快。这种超出眼前的狭隘功利看待世界、人生，肯定个体的自由，正是美感的一个极其重要的特征。庄子学派在中国美学史上"第一个在素朴的形态下"① 表达了审美的超功利性，对中华民族审美意识的形成和发展，产生了深远的影响。

3."物与我为一"的审美的境界。庄子学派认为，人是自然的一部分，人与自然的统一为"天和"，"与天和者，谓之天乐"（《天道》），"乐"即美。"天乐"即是人与自然相统一的自然美。人也是社会群体中的一分子，人与社会的统一为"人和"，"与人和者，谓之人乐"（《天道》）。"人乐"即是个体与社会的人的统一所达到的社会关系美②，包含有这两个方面内容的物我统一，呈现在人们的感性观照里，便是审美的境界，主体感到自己化为对象，对象与主体交融统一而不可分，"不知所以生，不知所以死，不知就先，不知就后，若化为物。"（《大宗师》）著名的庄子梦蝶的寓言便生动的说明了这种"物我一体"的审美境界。中国美学常常不仅仅从对象的属性上去考察美，而是从对象与主体所构成的某种关系上去寻找美，把审美看作是一种超出有限的狭隘现实范围的一种生

①李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第263页。
②同上书，第270页。

活的境界，正来源于庄子美学。中国美学的"意境"说，也主要是发端于庄子美学。[1]

此外，庄子学派的"道"不可以言传，言不能尽意，得意而忘言等关于审美感受特征的论述，作为艺术创造活动的"技"与"道"可以相通的阐发，艺术创造活动是一种合规律又无规律、把外在的功利目的置之度外的自由活动的素朴的理解，在中国美学史上都属于开创性的，它深刻地影响了中国美学的发展历史。"后世一切有关审美和艺术创造的特殊规律的认识，绝大部分得自道家美学。"与儒家美学相比，儒家美学"大半是政治伦理学，小半是美学。只有道家美学才是脱出了政治伦理学的纯粹的美学。"[2]

（五）《乐记》。作者不详。它是中国古代第一部论述音乐的专著，也是第一部美学专著，是儒家美学的重要经典。1. 首次最为明确地指出艺术是情感的表现："乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。"[3] 以"声"表现情感，必须有"文采节奏"的美的形式，才能成为"音"。而"乐"不仅是给人美感的"音"，而且是传达某种社会政治伦理意义的"音"，"音"如果不表现出社会政治伦理道德的情感，那还不是乐，不成其为艺术。2. 艺术的社会功能是"和同"："乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。""礼义立，则贵贱等矣；乐文同，则上下和矣。"[4] 艺术的作用，既不在传授知识，也不在强迫教训，而是陶冶、培育人的情感，使不同的人在感情上融协统一起来，以符合伦理道德的要求。此外，在中国美学史上，《乐记》还最早明确地把"气"的问题同艺术创造联系起来（气盛而化神），最早明确地触及了艺术创作中的个性问题。[4]

---

①李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第271页。

②同上书，第282页。

③④《中国美学史资料选编》上，第59、60页。

④李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第357—362页。

（六）屈原（约前340—278）为代表的楚骚美学。屈原，伟大诗人，思想家，政治家。他的作品保留在《楚辞》中。儒家美学、道家美学、楚骚美学和禅宗美学，合为中国美学的四大思潮，[1]其积极方面构成了"中国美学的精英和灵魂。"[2]

屈原生活在既有悠久历史、但仍然存在着浓厚的氏族社会意识的楚国，在南北文化互相影响的条件下，他吸取了儒家美学所强调的"文质彬彬"、外在的形式美与内在的人格善相统一的思想，而又突破了儒家所强调的礼法和实用功利的束缚，更为强调想象和情感对审美和艺术所具有的重要意义，对整个自然、宇宙采取鲜明的审美态度，追求人与无限自然的合一。就大胆地尽情地追求感官声色的审美愉悦来看，屈原既不同于儒家孔子，也不同于道家庄子。[3]在珍视个体人格的绝对自由、憎恨人世丑恶黑暗方面，屈原的思想与道家庄子有某种相通之处，但屈原却不采取庄子学派超然物外的态度去追求这种自由，而是始终坚持自己的政治主张，不与世俗相妥协。屈原美学思想的特殊性在于，它是北方儒家的理性主义美学与保存在楚国巫术神话中的原始人民的丰富的想象和热烈的情感相结合的产物。正是这种结合，产生了"骚"体文学。因此，屈原虽然没有写出美学专著，但他的博大、深厚的美学思想，却渗透、表露于他的以《离骚》为代表的全部作品中。

二、两汉美学

（一）《淮南子》。又名《淮南鸿烈》，系淮南王刘安（前179—122）的幕客所编。《淮南子》美学是从道家思想出发的美学。

---

①同上书，第20页。

②《李泽厚哲学美学文选》，湖南人民出版社1985年版，第451页。

③刘纲纪：《中国古典美学概观》，《美学与艺术评论》第1集，复旦大学出版社1984年版，第60—61页。

它认为，美是客观的，多样的，"美之所在，虽污辱，世不能贱，恶之所在，虽高隆，世不能贵。"(《说山训》)应该到无限多样、广阔变幻的外部世界去寻找美。美又是有条件的，相对的，"面黡酺在颊则好，在颡则丑。"(《说林训》)《淮南子》还首次把"形"与"神"作为一对互相依存的概念同艺术创作联系起来，指出，艺术创作不应只求外形的逼真，而且要把决定外形的内在精神即"神"表现出来。此外，它关于艺术创作是发于中而形于外的论述，艺术欣赏者必须具有一定的欣赏能力的素朴看法，都是有一定意义的。《淮南子》美学上承先秦，下启魏晋，是中国美学发展过程中一个不可忽视的重要的历史环节。

(二) 董仲舒（前179—104）。西汉哲学家，著有《春秋繁露》等。从实行儒家仁政出发，他在哲学上强调"天人合一"说。他看到了（人的）的情感的变化同某些自然现象（天）的变化之间有一种相对应的"以类合之"(《阴阳义》)的关系，而这正是审美与艺术中普遍存在的事实。与奠天思想相联系，他论述了"天地之美"在于"仁"(《王道通三》)，天可以使人的生命健康发展，长寿快乐；天地之美在于"和"(《循天之道》)，阴阳两气协调统一，生长出奉养人的各种美好的东西。这是一种人本主义的而非神学的美学，它重视人的生命和谐发展。[1]

(三) 司马迁（前145—93）。伟大的史学家、文学家，著有《史记》。他继承并发展了楚骚美学传统，在美学上提出了"舒其愤"之说。他认为，古来一切不朽之作，都是"意有所郁结，不得通其道"(《太史公自序》)，而著文"舒其愤"(《报任少卿书》)的产物；文艺应是个体与社会冲突的表现，应大胆抒发和表现个体的情感。在中国美学史上，这是一种最早与儒家传统的"中和"美学思想相抗衡的理论，对后世影响颇大。

[1] 参见李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第484—493页。

三、魏晋南北朝美学

魏晋南北朝是中国美学发生历史性转变的时期，重美轻善，对审美与文艺特征的考察成了美学的中心课题。

（一）嵇康（224—263）。魏国哲学家、文学家、音乐家。他的《声无哀乐论》是中国美学史上第一篇具有浓厚思辨色彩的专门性的美学论文。[1] 他认为，音乐之声和与不和，美与不美，完全是一种自然的和谐，不表现人的哀乐之情，与人的主观感情无关。“声之于心，殊途异轨，不相经纬”，“声音自当以善恶为主，则无关于哀乐。哀乐自当以情感，则无系于声音。”[2] 人听音乐之所以会产生喜怒哀乐等不同的情感，不在音乐作品内容本身，而在于审美者主观上预先有了一定的情感。他的看法无疑有片面性，但他强调主体的审美态度的作用，却又有积极意义。

（二）陆机（261—303）。西晋文学家。他的《文赋》是我国最早的一篇有关文学创作的专论，内容丰富。他突出地论述了文学创作过程中的形象思维的特点。他说，作者进入创作过程以后，“其始也，皆收视反听，耽思傍讯，精骛八极，心游万仞。其致也，情曈昽而弥鲜，物昭晰而互进，……浮天渊以安流，濯下泉而潜浸，……观古今于须臾，抚四海于一瞬。”[3] 对形象思维问题作如此细致深入的描述，这在中国美学史上是第一次。他还注重创作的灵感，说它“来不可遏，去不可止，”来时“思风发于胸臆，言泉流于唇齿”，去时“兀若枯木，豁若涸流。”[4]

（三）顾恺之（约346—约407）。东晋杰出画家和画论家。传世画论有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》。他提出“以形写神”和“迁想妙得”的理论。“以形写神”指不仅要描绘对象

---

①李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第38页。

②③《中国美学史资料选编》上，第144、145、156页。

④同上书，第158页。

的外貌，而且要传达对象的内在精神，而最能传达"神"的部位是眼睛，"四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵（眼睛）中"[1]"迁想妙得"是"以形写神"的进一步深化，它指画家在观察对象时发挥艺术想象，捕捉对象的精神等方面特征，经过分析、提炼，运用巧妙的手法把它表现出来。他的美学思想奠定了我国古典画论的基础。

（四）谢赫（生卒年不详）。南齐画家、画论家，著有《古画品录》。他提出了一种系统化形态的绘画理论——"六法"：一气韵生动，二骨法用笔，三应物象形，四随类赋彩，五经营位置，六传移模写。其中"气韵生动"是核心，是对作品的一种总的美学要求，是绘画中最高的审美境界的体现。它要求以生动的艺术形象充分表现人物的内在精神。其他五法是达到"气韵生动"的必要条件。其中"骨法用笔"，是"第一次把中国特有的线的艺术在理论上明确建立起来。"[2]

（五）刘勰（约465—约532）。南朝梁著名文论家，所著《文心雕龙》，是我国古代文学理论和文学批评的巨著，美学专著。他在书中着重论述了文学的审美特征。

1、关于情与物的关系。他认为作家的思想感情不仅受时代的影响，而且在创作中，"物色之动，心亦摇焉"（《物色》），思想感情即"心"，也是随自然事物即"物"的时序的变化而时时变化的。因此，作家在创作时既要"随物以宛转"，又要"与心而徘徊"（《物色》），"情者文之经，辞者理之纬"，他主张"为情而造文"，反对"为文而造情"（《情采》）。

2、详细地指出了形象思维的特点，尤其在构思过程中，千思万绪都涌上心头，在意想中揣摩，在幻境中塑造，"登山则情满于山，观海则意溢于海"，才情如狂风挟云在心头驰骋，甚至可

---

[1]《中国美学史资料选编》上，中华书局1980年版，第175页。

[2]李泽厚：《美的历程》，文物出版社1981年版，第100页。

以突破时空限制，“寂然凝虑，思接千载，悄然动容，视通万里。”（《神思》）。

3、在中国美学史上，刘勰首次提出了“风骨”这一体现着我们民族的审美理想的重要概念。文艺既要重视情感（风），又要重视思想（骨），有风有骨的作品才是好作品。[1]

（六）钟嵘（？—约518）。南朝梁文学理论家。他的《诗品》是中国最早的诗话，在中国美学史上，他首次提出了与美的鉴赏有关的“味”的概念，认为好的诗“味之者无极”反对“理过其辞，淡乎寡味”。从“味”的要求出发，他重新解释了“兴”：“文已尽而意有余。”这样，通过赋、比、兴的巧妙运用，诗就更有滋味了。[2]

四、隋至唐中叶的美学

由隋入唐，与当时封建统治者的治国平天下的宏愿相一致，提倡阳刚之美。中唐开始，随着统治阶级从它所达到的繁荣的顶峰逐步走向衰落，内部矛盾加剧，产生了以韩愈、白居易为代表的美学思想。

（一）李世民（599—649）。即唐太宗，初唐杰出政治家。他吸取隋亡的教训，惜民力，主教化，“偃武修文”。他笃好书法、提倡书法，在书法美学理论上强调“骨力”，指出学书“惟在求其骨力，而形势自生耳”。书写时要心气平和，“心正气和，则契于妙；心神不正，字则欹斜；志气不和，书必颠仆。”[3] 反映了初唐扭转齐梁浮靡之风、提倡阳刚之美的时代要求。

（二）孙过庭（约638—688）。[4] 书法家、书法理论家，所著

---

①参阅宗白华：《中国美学史中重要问题的初步探索》，《文艺论丛》1979年第6辑。

②引文见《诗品注》，人民文学出版社1980年版。

③《中国美学史资料选编》上，第235页。

④马国权：《书谱译注》，上海书画出版社1980年版，第7页。

《书谱》为书学名著。《书谱》广泛的论述了书法的性质、各种书体、创作、学习等方面的问题，词简意深，内容丰富。它尤其强调书法艺术具有“达其性情、形其哀乐”的抒情的特点，书法家个人情感应与所写内容合一，不同的书体体现不同的情感。

（三）韩愈（768—824）。文学家、哲学家，著有《韩昌黎集》。

1.继承司马迁“发愤著书”的进步的文艺美学思想，提出“不平则鸣”之说。“大凡物不得其平则鸣”、“人之于言也亦然：有不得已者而后言，其歌也有思，其哭也有怀，凡出乎口而为声者，其皆有弗平者乎!”[1] 这就从事物的普遍性与特殊性的辩证关系入手，将文艺创作必须重视情感内容的真实性的理论建立在哲学认识论的基础上。

2.提倡独创文体和非常之文。他的写作宗旨是“惟陈言之务去”[2]，他的文章风格是“不专一能，怪怪奇奇”，[3] 以雄奇著称。韩愈及其追随者们推崇一种不同寻常的奇怪之美，突出地发展了文艺上的崇高风格。以可畏、可惧、可惊、可怪的事物为美，正开始于韩愈[4]

（四）白居易（772—846）。诗人，著有《白氏长庆集》。白居易美学思想的一个值得注意的倾向是，他继承儒家美学传统，强调诗歌的社会作用。“文章合为时而著，歌诗合为事而作。”“总而言之，为君为臣为民为物为事而作，不为文而作也”，[5] 就全面把握文艺与社会生活的关系而言，这些都有一定的积极意义。但白居易以“讽喻”为诗的唯一目的和评诗的最高标准，却导致了否定文艺所具有的审美价值，对后世发生了很大影响。

---

①《韩愈文选》，人民文学出版社1980年版，第44页。

②同上书，第28页。

③同上书，第115页。

④李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第41页。

⑤《中国美学史资料选编》上，第299—300页。

五、晚唐至明中叶的美学思想

中晚唐开始，中国封建社会逐步进入后期，个体与社会的分裂不断加深。禅宗不断的影响美学，并日益渗透到儒道两家的美学思想中去。反映这一美学思想变化的代表人物有杜牧、司空图、苏轼、严羽等人。

（一）禅宗美学。中国四大美学思潮之一。禅宗本是在中唐开始创立和流行的中国式佛教。禅宗哲学是禅宗美学的基础。禅宗美学正是佛教思想与道家思想融合的产物。

禅宗与道家一样，对人世的是非、得失采取超越的态度，追求人生的自由解脱。但这种解脱不象印度佛教那样否定现世人生，采取禁欲主义，而是一种现世的自由解脱，所谓“逍遥自在，逢人则喜，见佛不拜”[1]。至于如何解脱，禅宗又从印度佛教中吸收了“万法唯心”的说法，认为心是万物的本源，一切都是心所生的幻象，明白这些，就不会执着于世间的有无、得失、生灭的区别，便可以逍遥自在。禅宗的“心”取代了道家的“道”。在道家，强调人对自然的顺从，在禅宗则强调人作为主体所具有的巨大的精神力量。禅宗思想具有丰富而深刻的美学意义。刘纲纪曾将这一意义概括五点：

1.禅宗所追求的超越有无、得失、是非的自由境界，实质是一种超功利的审美境界。

2.禅宗强调“心”可以包万物、生万境，这同审美中“心”的想象作用的充分发挥有明显的类似之处。

3.禅宗关于“心”表现于有形事物而本身又无法捉摸的思想，如澧州大同广澄禅师说：“佛性犹如水中月，可见不可取。”[2] 这与美的事物所涉及的感性与理性交融统一的思想是相通的。

---

① 《五灯会元》卷48。
② 《五灯会元》卷8。

4.禅宗认为，要达到自由境界，不靠禁欲，不靠理智思考，而是靠“顿悟”、“观照”，实际上是一种内省体验、直觉，这又显然与审美感受的态度是直接相通的。

5.禅宗以“心”为万物本源，高扬人的主体性地位，甚至宣称“唯我独尊”，这对艺术创作中强调独创、反对因袭摹仿影响颇大。①

禅宗从个体内在精神的自我解脱中寻找自由，寻找美，缺乏儒家那种面向社会积极入世的精神，也缺乏道家企图与大自然合一的气魄，美的境界显得比较狭窄。但由于它突出个体，却又比儒道两家有着更深沉更自觉的自我意识。

（二）杜牧（803—852）。唐文学家，有《樊川文集》。他说：“凡为文以意为主，气为辅，以辞彩章句为兵卫”。② 这是一个新的提法。它突出了个体的“意”在艺术创造中的重大作用，成为往后中国美学重“意”而不重“道”的美学潮流的先声。③

（三）司空图（837—908）。唐诗人、诗论家。他的《诗品二十四则》是中国美学史上最早系统论述诗歌美学有关意境、风格的专著。

1.追求一种冲淡、飘逸、空幻的美学趣味。所谓雄浑、冲淡、纤秾、高古等二十四品，每品都用四言诗十二句表达，绝大部分都是属于诗歌意境、风格方面的问题，其基调是推崇冲淡、空幻、飘逸之美。如，“高古”品：“畸人乘真，手把芙蓉。”“自然”品：“幽人空山，过水采苹。”“飘逸”品：“高人画中，令色絪缊。”“典雅”品：“落花无言，人淡如菊。”等等。甚至连“绮丽”品也作这类描述：“浓尽必枯，浅者屡深。”④

①刘纲纪：《中国古典美学概观》，《美学与艺术评论》第1集，复旦大学出版社1984年版，第68—72页。

②《樊川文集》卷13，《答庄充书》。

③李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第43页。

④《中国美学史资料选编》上，第312—315页。

2."韵味"说。他认为做诗如同调味，其妙是味在"咸酸之外"，诗歌也应讲究韵味，去追求一种"韵外之致"、"味外之旨"、"象外之象"、"景外之景"、"不着一字，尽得风流"的美学境界，使诗作能给读者留下回味、想象、忘怀一切的余地。这里，司空图对于美感不同于一般认识，对于美感的"复杂、多样、深沉、细腻、微妙而难于言传的特征"，[1]对于诗歌艺术应当追攀具有哲理高度的人生境界，作了超越前人的深刻论述。司空图是禅宗美学准备阶段的人物。司空图美学正是我国前期封建社会美学向后期封建社会美学转变的一个极为重要的关键，它开启了文人士大夫追求平淡天然之美的先河。

(四) 苏轼 (1036—1101)。宋文学家，工诗善词通书画。他是禅宗美学完成时期的人物。有《东坡七集》。他重视个体内在心灵的自由，崇尚平淡天然之美。

1."寓意于物"的审美观。他主张"游于物之外"而不"游于物之内"，游于物之内会被物所役，求乐反而生悲，而游于物之外，物之来欣然接之，物之去又不复思念，"寓意于物，而不可以留意于物"，才能得到长久的快乐。

2.追求平淡、空静的审美趣味。他赞崇钟繇、王羲之书法"萧散简远，妙在笔画之外"；古今诗人中，只有"采菊东篱下，悠然见南山"，"此中有真味，欲辨已忘言"的陶渊明，才是他钦佩的对象。他认为好的诗歌应当是"发纤秾于简古，寄至味于澹泊"。"欲令诗语妙，无厌空且静；静故了群动，空故纳万境。"[2]

(五) 严羽 (生卒年不详)。禅宗美学最主要的理论代表，以提出"妙悟"说而著称于中国美学史。著有《沧浪诗话》。

1.借禅喻诗，重在妙悟。他说："大抵禅道惟在妙悟，诗道亦

---

①李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第43页。

②《中国美学史资料选编》下，第33—35页。

在妙悟。"[1] 做诗如同参禅，都是通过某种偶然的机缘，直觉、顿悟到某种人生的至理和妙处。"妙悟"说道出了诗歌的审美创作不同于科学的逻辑论说。他反对"以才学为诗，以议论为诗"，认为"诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。""诗者，吟咏情性也。"诗应当是抒情的，表现的，审美的，不能象逻辑思维那样直接发议论、说道理。"妙悟"说已涉及到了形象思维与逻辑思维的区别。[2]

2."妙悟"说指出了诗歌应当追求某种兴趣、韵味，从而达于可意会而难于言传的境地。他尤其推崇唐诗的形象鲜明、意味深长、含而不露的妙处，他说："盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。"[3] 优秀的诗作，人们可以品味它，却不能分析它。严羽的诗论比较准确地把握到了艺术的审美特征，因此对后世影响颇大。《沧浪诗话》是可与《乐记》、《文心雕龙》并列的中国美学专著。[4]

六、明中叶到清中叶的美学

明中叶起，中国出现了资本主义萌芽。这一时期，各派美学理论竞相登台表现，但是，除了反映资本主义萌芽的进步的美学思潮之外，其它基本上都没有超出前代美学的范围。

（一）李贽（1527—1602）。哲学家，著有《焚书》、《续焚书》等三十种。他的美学思想的核心是"童心说"。所谓"童心"，即是"真心"，"绝假纯真，最初一念之本心。"[5] 童心人人都有，

①《中国美学史资料选编》下，第77页。

②参见郭绍虞、王文生：《中国历代文论选》一卷本，上海古籍出版社1979年版，第214页。

③《中国美学史资料选编》下，第78页。

④李泽厚：《美的历程》，第159页。

⑤《中国美学史资料选编》下，第125页。

只是由于受了《语》、《孟》等书中“义理”的蒙弊而失落了，于是人就成了假人，做假事，说假话，要恢复童心，就必须从传统的封建义理的束缚中解放出来。“天下之至文，未有不出于童心焉者也。”[1] 一旦恢复童心，便能写出最美最好的文章来。李贽提倡“自然之为美”反对创作中的虚伪、矫饰。应有为而作，不能无病呻吟。他还高度重视、肯定当时蓬勃发展的小说、戏曲等有真实性的人情世俗文学。李贽的美学思想，从一个特定的侧面，反映了资本主义萌芽的现实，具有反封建道统、追求个性解放的意义。

（二）袁宏道（1568—1610）。著有《袁中郎集》。

1.重视“性灵”，追求新奇，反对复古。“性灵”是指作家对客观事物的独特感受。作文应当“独抒性灵，不拘格套”，[2]“文章新奇，无定格式，只要发人所不能发，句法字法调法，一一从自己胸中流出，此真新奇也。”[3]为此，他对拟古派进行了激烈的抨击。

2.诗画应以客观事物为源泉，“故善画者，师物不师人，善学者，师心不师道，善为诗者，师森罗万象，不师先辈。”[4]

（三）王夫之（1619—1692）。哲学家。著作收入《船山遗书》。

1.现实美产生于客观事物的对立面的矛盾运动，他说：“两间之固有者，自然之华，因流动生变而成其绮丽。”艺术家如果真实地反映了这种现实美，“貌其本荣，如所存而显之”，[5]便产生了艺术美。因此，他强调艺术家必须有直接的生活经验，“身之所历，目之所见，是铁门限”。[6]

2.对“情”与“景”的关系，做了超越前人的论述。他说：“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无限。”意思有二。一是

① 《中国美学史资料选编》下，第126页。

②③④⑤⑥同上书，第154、158、155、271、276页。

"景生情，情生景"，[1] 人的情感是面对客观景物而产生的，反过来又可以使客观景物染上情绪色彩，增强美感。二是景中有情，情中有景，"景者情之景，情者景之情"[2] 景非滞景，景都含情，情非虚情，情都可景。

（四）石涛（1642—约1718）。画家，绘画美学理论家。所著《画语录》是"这一时期的标准美学著作。"[3]

1.强调艺术应有独创精神，作品中应该有"我"，"要求客观服从于主观，物我同一于情感。"[4] 他说："我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。"[5]

2."不似之似"的艺术形象论。艺术形象来源于生活而不是等同于生活，他在一首题画诗中写道："名山许游未许画，画必似之山必怪。变幻神奇懵懂间，不似之似当下拜。""不似之似"的思想，先于石涛已有人在追求着，实践着，但在理论上明确地把它概括出来，却是石涛对中国美学的一大贡献。

第二节　中国近现代美学

一、近代美学

随着十九世纪八、九十年代民族资产阶级的出现，旧民主主义革命的发展，美学上也出现了新气象。

（一）梁启超（1873—1929）。著有《饮冰室合集》。梁启超是第一个把西方美学观点介绍到中国来的人。他发表了大量的谈

---

①《中国美学史资料选编》下，第278页。

②同上书，第279页。

③④李泽厚：《美的历程》，第208页。

⑤《中国美学史资料选编》下，第329页。

美、美育和艺术方面的文章。

1.强调"爱美是人类的天性"[1] 美是人类生活"各种要素中之最要者，倘若在生活全内容中把'美'的成分抽出，恐怕便活得不自在，甚至活不成。"[2] 为此，他进而指出"趣味是生活的原动力。"[3] 他的看法无疑有片面性，但他强调美和美感的重要性，趣味对意志的作用，无论是对当时整个社会的影响，还是对发展中国的美学，都是正确的，进步的。

2.提倡美育、情感教育。他认为，情感与人们的日常活动内在地联系在一起，"天下最神圣的莫过于情感"，情感则有善恶、美丑之别，它是一种盲目的力量，"到处乱碰乱迸，好起来好得可爱，坏起来也坏得可怕，所以古来大宗教家大教育家，都最注意情感的陶养"，即注意情感教育。情感教育的目的是"将情感善的美的方面尽量发挥，把那恶的丑的方面渐渐压伏淘汰下去。"情感教育最重要的手段是艺术，"音乐、美术、文学这三件法宝，把'情感秘密'的钥匙都掌住了"[4]

（二）王国维（1877—1927）。他的美学思想反映在他的《红楼梦评论》、《人间词话》等著作中。他博学而有近代科学的思维方法，因此，在他的唯心主义思想体系中，仍不乏有价值的美学见解。

1.美只涉及形式，审美具有超功利性，他说："美之对象，非特别之物，而比物之种类之形式；又观之之我，非特别之我，而纯粹无欲之我也。"[5] 他认为美术的目的和任务在于"描写人生之苦痛与其解脱之道，而使吾侪冯生之徒，于此桎梏之世界中，离此生活之欲之争斗，而得其暂时之平和。"[6] 艺术有一种纯粹性和独立性，它指向自由。

2."境界说"。他在论词时指出："词以境界为最上。有境界则

---

①②③④⑤⑥《中国美学史资料选编》下，第412、408、420、417、431、432—433页。

自成高格，自有名句。”什么是境界？他认为包含有景与情两个方面：“境非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界。”① 从“境界说”出发，他还广泛深刻地论述了“造境”与“写境”，“有我之境”与“无我之境”，“隔”与“不隔”，“入乎其内”与“出乎其外”等一系列艺术创作与鉴赏中的问题。他的“境界”说，“集中概括了中国古典诗词戏曲的美学特征，成为中国传统的审美观念和标准，丰富了世界美学理论的宝库。”②

（三）蔡元培（1868—1940）。杰出的教育家，伟大的爱国主义者。中国美育真正的首创者。有《蔡元培美学文选》。

1.明确将美育纳入教育方针。针对清朝封建主义的教育宗旨，他把自己提出的新式教育方针总结为德育、智育、体育、美育。这是中国教育史上的创举。他界定了美育：“人人都有感情，而并非都有伟大而高尚的行为，这由于感情推动力的薄弱。要转弱而为强，转薄而为厚，有待于陶养。陶养的工具，为美的对象；陶养的作用。叫作美育。”③ 他认为，美育可以使人脱离现实生活中的离、合、生、死、利、害，忘掉由此而产生的喜、怒、悲、乐、爱、恶、惊、恐之情，与造物者为友，得“浑然之美感”。如“采莲煮豆，饮食之事也，而一入诗歌，则别成兴趣。火山赤舌，大风破舟，可骇可怖之景也，而一入图画，则转堪展玩。”④ 美育使性情得到陶养，情操为之高尚，是进行世界观教育的唯一途径。

2.提出了著名的“以美育代宗教说”，批评了宗教对人类情感的禁锢，指出美的普遍性和艺术的社会作用。他认为，凡实用的

---

①《中国美学史资料选编》下，第453页

②卢善庆：《王国维的美学观》，《美学》第3期，第261页。

③《蔡元培美学文选》，北京大学出版社，1983年版，第220页。

④同上书，第5页。

东西都是有我无他，没有普遍性，“食物之入我口者，不能兼果他人之腹；衣服之在我身者，不能兼供他人之温。”而美却不然，它有普遍性而没有人我之间的差别，人人都可以享受。他说：“北京左近之西山，我游之，人亦游之，我无损于人，人亦无损于我也。隔千里兮共明月，我与人均不得而私之。”① 戴嵩所画的牛、韩干画的马，人们只会感到它美，而决不会作“服乘之想”。美的普遍性，艺术的社会作用，可以用来消除人们损人利己的观念和功利观念。

3.提出了比较详尽、比较全面的实施美育的方案。

美育起点——建立胎教院和育婴院。胎教院是给产妇住的，产后迁居育婴院。两院都要求设在空气新鲜，环境清幽静谧的风景胜地。建筑形式要求玲珑、匀称。院中设有广场，可供散步，并配置喷泉、鱼池、花木。陈列的器具，轻便雅致，艺术取优美一类，务使孕妇和儿童生活在和谐、优雅、活泼的环境之中。

学校美育，分普通美育和专门美育。这是蔡元培的美育实践中收效最显著的一个方面。普通美育指：幼稚园设舞蹈、唱歌、手工，中小学设音乐、图画、运动、文学等，其他学科也可以利用比例、节奏、图案、光泽、动植矿物、云霞风雪、山岳河海的美感作用进行美育。专门美育指各种专门的艺术学校或文学艺术专业。受过专门美育的，将来要承担社会美育的任务。

社会美育，一是设立美育机关，如美术馆、美术展览会、音乐会、剧院、影戏院、历史博物馆、古物学陈列所、人类学博物馆、植物园和动物园等等。二是美化环境，如道路、建筑、公园，名胜的布置和古迹的保存，公坟的规划等。美育应普及于全社会、全民，贯通于每个人的一生。②

蔡元培实施美育的方案是美好的，因为它能真正激励人们的

---

①《蔡元培美学文选》，北京大学出版社，1983年版，第70—71页。
②同上书，第154—159页。

意志，去脚踏实地的建设和谐而富有魅力的生活。蔡元培对美育的提倡，"标志着在中国建立近代科学形态的美学第一次提上了历史的日程。"①

二、现代美学

虽然五四以前和五四时期蔡元培等对美育问题已做了相当的讨论，但五四以后到建国后三十年间，我国研究美学的人并不多，著述也寥寥无几。然而，评介、吸收西方近代美学思潮的工作却没有间断，特别是马克思主义美学思想的传播，对后来中国美学的研究和发展产生了相当深远的影响。

二十年代末和三十年代初，鲁迅率先翻译了《艺术玩赏之教育》（上野阳一）、《苦闷的象征》（厨川白村）、《艺术论》（卢那察尔斯基）、《论艺术》（又名《没有地址的信》普列汉诺夫），等著作，对于在现代中国传播马克思主义美学思想做出了重要贡献。当时，还有与鲁迅心心相通的瞿秋白也积极地把《列宁论托尔斯泰》、《高尔基论文选集》等译介给了中国读者，并在《〈现实〉一马克思主义文艺论文集》和杂文《美》中发表了不少精辟、独到的见解。应该说，瞿秋白的贡献也是相当突出的。到四十年代，周扬翻译的《生活与美学》（车尔尼雪夫斯基）对当时，甚至今天都发生了广泛的影响，就是这本书，把许多青年人引上了爱好、研究美学的道路。

此外，还有宗白华、邓以蛰、朱光潜、丰子恺、梁宗岱、朱自清、蔡仪等学者，也以自己的理论研究成果推动了现代中国美学的发展。

解放后，美学研究工作在全国有了广泛深入的发展，突出表现在一九六〇年前后的美学大讨论和一九八〇年第一次全国美学会议的召开。

---

①李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，第50页。

1960年前后的美学大讨论。这次讨论真正贯彻了百家争鸣的方针，通过讨论，形成了我国自己的美学学派，影响颇大。讨论主要集中在美的本质和美学的对象。

围绕美的本质的争鸣，形成了美学四大派。

第一是以吕荧、高尔太为代表，主张美是主观的。吕荧说，"美是人的观念，""美是人的社会意识。"高尔太也说，"客观的美并不存在，""美，只要人感到它，它就存在，不被人感受到，它就不存在"。吕荧有《吕荧美学文艺论集》，高尔太有《论美》等著作。

第二是以朱光潜派为代表，认为美是客观与主观的统一。解放后朱光潜认真学习马克思主义，翻译黑格尔的《美学》、柏拉图的《文艺对话》等，撰写《西方美学史》和美学论文。他认为，"美是客观方面某些事物、性质和形状适合主观方面意识形态，可以交融在一起而成为一个完整形象的那种特质。"

第三是以蔡仪为代表，主张美是客观的。蔡仪早在1944年就写了《新美学》，指出"美是典型"。讨论中反复申明美在于物，"美的东西就是典型的东西。"有《蔡仪美学论著初编》、《新美学（改写本）》等。解放前，《新美学》是一本有影响的书。

第四是以李泽厚为代表的一派。李泽厚较早地指出了《1844年经济学哲学手稿》对美学研究的指导意义。他认为美是客观性与社会性的统一，美是社会实践的产物："就内容言，美是现实以自由形式对实践的肯定；就形式言，美是现实肯定实践的自由形式。"他撰有《美学论集》、《李泽厚哲学美学文选》、《批判哲学的批判》、《美的历程》等等。

围绕美学对象的争鸣，形成了两大派。

第一，马奇、朱光潜派，认为美学研究的对象是艺术。特别是马奇，关于美学研究的对象是艺术的论述，尤为详尽、全面、细腻。马奇说，"美学就是艺术观，是关于艺术的一般理论"，"它不只研究艺术中的部分问题，而是全面地研究艺术各方面的理

论，它不只研究部门艺术的理论，而是概括各个部门艺术的一般理论。”[1] 除了写有一系列美学论文之外，马奇还有《艺术哲学论稿》等专门著作。

第二，洪毅然派，他认为美学是研究美的科学，研究美的各个方面。洪毅然写有《美学论辩》、《新美学纲要》等。

粉碎“四人帮”以后，中国的美学又有了长足的发展。一九八○年召开了第一次全国美学会议。这是整个中国文化史上的第一次美学会议。应邀出席会议的美学理论工作者九十余人。会议就美的本质、美育、中国美学史、形象思维四个问题展开了热烈的讨论。会上成立了中华全国美学学会和全国高等学校美学分会，有力地促进了美学研究的发展。

1.继续对美的本质和美学对象等问题展开讨论，思考深入了，出现一些新的提法。如关于美学对象，蒋孔阳认为，“美是以艺术为中心，并主要通过艺术来研究人对现实的审美关系以及在这一关系中所产生和形成的审美意识的一门科学。”[2] 他著有《美和美的创造》、《德国古典美学》等。李泽厚则认为，“美学——是以美感经验为中心研究美和艺术的学科。”[3] 又如，关于美的本质，刘纲纪在《马克思论美》、《美学对话》中，对美是实践的产物的观点，论述得更为严密、精致了，尤其是《美学对话》，对美与人的自由的关系，阐发的更为细致、清楚。刘纲纪还写有《书法美学简论》、与李泽厚共同主编《中国美学史》。

2.美学原理方面的著作和教材，从无到有。王朝闻主编的《美学概论》打了头阵（1981年6月出版）。王朝闻个人的研究主要在文艺的鉴赏和批评方面，著有《王朝闻文艺论集》（三

---

①本段引文均见蒋孔阳：《建国以来我国关于美学问题的讨论》，《美学》第2期，第261页—272页。

②蒋孔阳：《美和美的创造》，江苏人民出版社1981年版，第12页。

③《美学》第3期第30页。

卷）和《审美谈》等。之后，《美与审美》（樊莘森、高若海）、《美学十讲》（邢煦寰等）、《美学原理》（杨辛、甘霖）、《美学知识丛书》（蔡仪主编、涂武生等编写）、《美与审美观》（蒋孔阳、蒋冰海等）、《美学基本原理》等等相继出版。杨辛还组织、参加了《西方美学家论美和美感》和《中国美学史资料选编》的编辑工作。

3.美学论著越来越多，如《"美"的探索》（施昌东）、《美学初论》（杨安岂）、《文艺美学原理》（周来祥）、《艺苑谈美》（陈望衡）等等。对外国美学的研究、介绍更为广泛、深入、系统。有以逐译外国美学名著为宗旨的《美学译文丛书》（李泽厚主编），有大型刊物《外国美学》（汝信主编）。汝信的研究重点是黑格尔哲学，兼及西方美学，著有《西方美学论丛》及《续编》等。此外，象《当代西方美学》（朱狄）这一类书在文化界也是受欢迎的。

4.美学刊物也是从无到多。现在已有《美学》、《美学论丛》、《美育》、《美学评林》、《美学述林》、《美·艺术·时代》、《美与当代人》等定期不定期刊物共十多种。

5.美学研究领域扩大。由美学原理、美学史，走向审美心理学、艺术社会学和各种部门美学，如小说美学、绘画美学、书法美学、戏曲美学、影视美学、舞蹈美学、建筑美学等等。尤其令人感到新鲜的是，更有学者把旅游与美学作了巧妙而有趣的结合。建立了旅游美学，卢善庆在他的《旅游美学闲话》中对这门新兴的边缘学科作了详细的描述和论证。

6.研究队伍扩大。在老一辈美学家的具体帮助下，通过举办全国高校美学进修班以及其他各种形式的讲习班，一大批中青年美学工作者活跃在美学学术界。他们或者从事美学教学，或者开展各种课题的研究。中国美学的前途是光明灿烂的。

思 考 题

1. 中国美学有哪四大思潮？它们各有什么特色？

2. 蔡元培的美育思想包括哪些方面内容？

参 考 书 目

1. 刘纲纪：《中国古典美学概观》，见《美学与艺术评论集》第1集，复旦大学出版社1984年版。

2. 李泽厚、刘纲纪：《中国美学史》第1卷，中国社会科学出版社1984年版。

3. 李泽厚：《美的历程》，文物出版社1981年版。

4. 北京大学哲学系美学教研室编：《中国美学史资料选编》上、下卷（参考编者写的美学家的生平、思想提要），中华书局1980年、1981年版。

5. 于民：《中国古代美学思想家举要》，见《美学向导》，北京大学出版社1982年版。

6. 蒋孔阳：《建国以来我国关于美学问题的讨论》，见《美学》第2期。

7. 杉樵：《第一次全国美学会议纪要》，见《美学》第3期。

第二编 美 论

第三章 美的本质

内容提要

美是人类社会实践的产物。人类的发展就是不断地从自然界和社会中争得自由的过程，因而也是美的不断创造过程。人类对自由的追求，通过自身的实践活动，物化在对象的存在形式中，成为实在的自由。这就是美之所以为美的普遍本质。美的事物具有客观社会性、形象性和感染性。美和真、善既有联系又有区别。

当你观赏一幅优美的绘画、聆听一支动人的乐曲的时候，或者当你在春光明媚的季节，到郊外游赏的时候，你一定会获得种种难以忘怀的审美享受。而当你被这些形象、事物所陶醉时，你是否想过，这些形象、事物为什么会是美的？它们的共同根源或一般本质是什么？这也是古往今来、众多的美学家、哲学家所苦苦思索探寻的美的本质问题。它是美学理论的核心。

第一节 美的起源

美是一种社会历史现象，有其产生发展的历史行程。美的现实历史，应当是我们意识活动的基础。为了弄清楚美的本质，有必要首先探寻一下美产生的轨迹。

一、从工具的演进看美的起源

在遥远的原始社会，物质生产和精神生产、实用功利和艺术审美是混然一体、不可分离的。美从物质生产领域中分离出来，经历了一个从无到有，从无意识到有意识，从实用到非实用的漫长过程。在这个演进过程中，劳动起了决定性的作用。

制造和使用工具是人类劳动的根本标志。工具的出现，意味着人对自然界能动的改造，意味着人类劳动是有意识、有目的的活动。在工具的创造和改进过程中，逐步滋生出人类最初的审美意识，美也由此萌芽、发展。

根据国内一些学者的研究，认为原始的石制工具有一个从物质产品到精神产品的演变过程。远在一百七十万年前，活动在中国云南省元谋县一带的"元谋人"，已经开始制作和使用石器。当时只是对石块进行初步打击，外形粗糙，与天然石块没有明显区别。经过一百多万年的生产实践，到距今一、二十万年前，人们逐渐能够对石块进行第二步加工，石制工具的形式相对稳定。如距今十五万年前，我国丁村人制作的石器已略具规范，有了多边形刮削器，橄榄形砍斫器和圆形投掷器。加工也更为细致，在外形上和自然形态的石块已有较显著的区别。这意味着人们开始对自然界的某些共同的规律有了初步的意识和感觉，在对客观规律的这种初步认识、运用以实现自己目的的基础上，萌生了最早的美的因素。

到了距今二、三万年前的旧石器晚期，石制工具的制造技术又有了进一步的发展。如我国下川文化遗址出土的石器，种类繁多，往往一器多用。有石核、石片、雕刻器、尖状器、石镞、刮削器、锥、钻、石锯等等。许多尖状器是两面加工的，两边较薄，中间较厚，形式比较对称，器面比较平滑。当然，原始人对工具形式的追求，首先是为了实用的目的，如对称的石器，投射易于命中；均匀平滑，可减少阻力等等。但是，基于实用功利目

的基础上的形式感受，正是后来对纯粹形式美的感受的基础，而形式精美的石制工具，也正是后来的精神产品的前身。

在从作为物质产品的工具到作为精神产品的工艺品之间，还有一个半工具、半艺术品的中间环节。大约在新石器时期，在形式众多的生产工具中，有一部分工具具有了新的功能，即既作为生产工具，又作为认识自然的工具。如以石铲代替木杆测日，以石环或环状石斧测定方位角度，以小型的投掷、切削、打击等工具来记数、记事或作为某种标志等等。开始，部分工具的功能转移是暂时的、偶然的，通过长期的生产实践，一些生产工具也就成了单一的认识工具了。与此相适应，工具的形式结构也逐渐发生演化，从与生产工具完全相同到大体接近，直至完全相异。而当这些工具摆脱了和直接功利的联系的同时，人们对物品形式的审美感受也进一步获得了解放和发展。

在部分生产工具转化为认识工具的同时，也伴随着原始宗教观念的发展。由于远古人们认识水平低下，往往把自然界的各种现象和力量，归之于不可知的神，把自身由于认识和掌握了客观规律而体现出来的智慧和力量也归之于神的启示和恩赐。因此，他们对自然规律的认识和掌握往往以巫术礼仪和图腾崇拜的形式表现出来。这可以从古代文物的一些图案和现代某些少数民族的工具崇拜中得到证明。当认识工具被某些更合适、更有效的工具代替时，原来的认识工具就逐渐演化为用于人神交际的礼器。如玉铲、玉斧演化为作为礼器的圭，石环或环状石斧演化为璧等等。随着原始社会向阶级社会过渡，原始宗教观念日益消退，这些礼器也就转化为纯粹的装饰品，成为专供人们审美的工艺品了。

物质产品向精神产品的这种转化，是在生产实践的过程中完成的。如玉铲或圭的产生就是以磨利钻孔等生产技术的发展为基础的。在新石器时期，由于农业生产的初步发展，带来了工具的革新。工具的种类日益多样、美观。制作过程也分为先打成雏形

然后加细砂琢磨和穿孔两大步。大汶口三期（母系氏族社会向父系氏族社会过渡之际）出土的工具，如石斧石铲，已遍体磨光，八至十一期（进入父系氏族社会阶段）出土的工具，则通体精磨，形扁薄而规整，棱角清晰，流行琢钻和管钻的穿孔。而这些情况，在一、二期出土的工具中是见不到的。这说明，生产技术的发展为工具功能的转移，为专供审美之用的工艺品的产生，提供了物质前提。①

二、从彩陶造型和纹饰看美的起源

从彩陶造型和纹饰的演变，我们也可以看到人类在长期的生产活动中蓄积起来的形式感受和造型能力，如何通过政治、思想观念以及宗教等中介环节，逐步凝结在产品的形式结构及产品的纹饰、色彩之中，从而演化为美的形式的。

陶器的发明是新石器时代的一个重要特征，人类野蛮时代的低级阶段就是从学会制陶术开始的。陶器在人类文化发展史上具有重大意义。

陶器是在生产技术发展的基础上产生的。正如恩格斯所说："陶器的制造都是由于在编制的或木制的容器上涂上粘土使之能够耐火而产生的。在这样做时，人们不久便发现，成型的粘土不要内部的容器，也可以用于这个目的。"② 后来，人们发现编织物烧毁后，粘土模型却被保存下来，于是最初的陶器产生了。可见，编织技术对陶器的发明和发展有重大影响。编织的生产经验，造型活动，形式感受，直接影响到陶器的造型。

陶器作为生活用品，直接和人们的日常生活相联系。它不仅可以用于储存粮食种子、装运饮水，还可以用来蒸煮食物。因此

---

①于民：《春秋前审美观念的发展》，中华书局 1984 年版，第 14 页。

②恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》，《马克思恩格斯选集》第 4 卷，第 19 页。

它的造型首先为了实用。但在它的造型中，明显地体现了人类在实践中积累起来的对形式法则的自由运用能力，以及古代人对形式的感知能力。如甘肃永昌出土的半山类型彩陶，造型优美、体态横宽；马厂类型彩陶，体型饱满，曲线柔和。又如稍晚的山东龙山文化的黑陶，品种繁多，造型丰富。其中蛋壳陶造型挺拔、线条流畅，有的厚度仅 0.1——0.2 厘米，代表了原始社会陶器制作技术的最高水平。陶器中三足陶器的出现，充分体现了原始人的形式创造能力。三足器的形象来源于生活实用。它形体稳定，便于放置，扩大了受热面，易于蒸煮食物。同时，它的造型更显得简洁、刚健，具有较高的审美功能和意义。所有这些各呈风采、千姿百态的陶器造型，充分证明了原始人的造型能力和形式感受能力。

陶器纹饰的演变，更是一个饶有趣味但又颇存争议的问题。新石器时代早期的陶器，动物纹饰较多，有人面、鱼、鸟、鹿等，尤以鱼纹最普遍。到中晚期，出现了大量抽象的几何纹，如螺旋纹、水波纹、三角纹、锯齿纹、云雷纹、方格纹、菱形纹等等。关于这些几何纹的由来，国内争论很多，纷歧很大。有的认为，这些几何纹是对物质生活的模拟。如叶脉纹是树叶脉纹的模拟，水波纹是水波的形象化等等。有的则认为，这些几何纹是由动物形象演化而来，它们和原始人的图腾崇拜有关。总之，这是一个十分复杂的问题，还有待进一步研究。但可以肯定的是，这些几何纹的来源不会是出于一个原因，一条途径，它是由多种因素造成的。我们认为它大体有这样几条途径：

第一，和直接的生产技术有关。很多几何纹是直接在生产过程中自然形成的。上面谈到,陶器是在编织技术发展的基础上产生的。绳纹大多是为了加固器壁拍打而印上的；席纹则是在陶器成型后放在席上待干时印上的。这些在生产过程中自然形成的纹饰，经过亿万次的重复，给人留下了深刻的印象，形成一定的观念，并逐渐地从无意识发展到有意识地保留，最后又经过加工和

形式创造，形成了各种形状的几何纹。它经历了一个由写实到写意的演变过程。

第二，图腾形象的简化和演变。图腾，是（Totem）印第安语的音译，意思是“他的血族。”从初期的母系氏族起，每个氏族都采用某种动物、植物、非生物或自然现象等作本氏族的名称，即氏族的徽号。有些考古学家认为，早期几何纹陶的纹样是当时不同氏族的图腾标志。如螺旋纹是由鸟纹演变而来的，波浪形的曲线纹和垂障纹是由蛙纹演变而来的等等。看来，部分几何纹饰由图腾形象演化而来，这是可能的。这些在现在看来仅仅是“装饰”、“美观”而并无具体内容和含义的抽象几何纹饰，在远古可能包含着某种神秘的巫术观念。在原始人们的感受中，它们具有复杂的观念、想象的意义。写实的图腾形象演变为抽象的几何纹饰，这正是一个由内容积淀为形式的过程，这种形式也就包含了某种“意味”、“观念”。而在这个历史行程中，人们也就不自觉地创造和培育了比较纯粹的美的形式和审美的形式感。

三、从原始舞蹈看美的起源

舞蹈的产生有赖于在生产活动中高度完善起来的人的肢体。在语言产生之前的漫长岁月里，剧烈的形体动作是生产等社会活动中最能表达人们的思想感情的。原始人们正是通过歌舞的形式，来表达他们狂热的感情和神秘观念。

格罗塞在《艺术的起源》一书中指出，狩猎民族的舞蹈可分为摹拟式的和操练式的两种。摹拟式的舞蹈是对于动物和人类动作的节奏的摹仿，而操练式的舞蹈动作则并不摹仿自然界。

中国在西周时，也把舞蹈分为文舞和武舞两类，即“干舞”和“羽舞”。“干”即盾、戈一类的兵器。干舞即武舞。羽，即手执羽毛等饰物。文献记载中说的“舞干羽于两阶”，就是指武舞和文舞。

关于这些原始舞蹈的产生，大概有两种情况，一种是来源于

物质生产活动和战争；一种是来源于宗教祭祀活动。原始人表演舞蹈的情况比较复杂，表演的场合也很多。据格罗塞记载，澳洲人在朋友的访谒、季节的开始、疾病的痊愈、丧期的终了等等，凡是可以激发人们快乐情感的事情都跳舞蹈。

中国的武舞，最初既有模拟战争动作的特点，又有战斗动作操练的性质。它是战争的预演和再现。舞蹈的重要特点是节奏。在舞蹈时，那些急徐有致、快慢分明的节拍，那些合乎规律的雄健的动作，使得单个的人组成一个整体，使他们在同一种观念、同一种感情的支配下活动。这种舞蹈具有明显的组织、协调、训练群体的作用。在古文字中，“武”、“舞”通用，也说明了舞蹈和战争的联系。

《韩非子·五蠹》记载：“当舜之时，有苗不服，禹将伐之。舜曰：不可，上德不厚而行武，非道也。乃修教三年，执干戚舞，有苗乃服。”这反映了当时用舞蹈训练人员，显示实力，以慑服对方的情况。

随着时代的发展，这种战争舞蹈逐渐脱离了原来具有的军事功利目的，动作也逐渐程式化，舞的中心内容也变为突出最高统治者的功德伟绩。

关于文舞，文献和出土文物都有记载。如云南永宁出土的战国时的铜鼓，上面就有生动的羽舞形象。仰韶时舞蹈花纹陶盆上的图形更为生动逼真：“五人一组、手拉手，面向一致。头侧各有一斜道，似为发辫，摆向划一。每组外侧两人的一臂，划为两道，似反映空着的两臂舞蹈动作较大而频繁之意。人下体三道，接地面的两道为两腿无疑，而下腹体侧有一道，似为饰物。”①整个舞姿轻盈齐整，生意盎然，明显地具有摹拟生活、庆贺丰收等含义。

原始舞蹈的另一来源，是宗教图腾观念。有些舞蹈本身就是

①见《文物》1978年第3期，《青海大通县上孙寨出土的舞蹈彩纹盆》一文。

图腾舞，它们代表了一种狂热的巫术礼仪活动。格罗塞的《艺术的起源》中就记载了澳洲的一些宗教舞蹈，其目的是为了恐吓或谄媚幽灵和恶魔。如北美的野牛舞就反映了舞蹈的宗教性质。跳这种舞的目的是要迫使“野牛出现”。大约有五个或十五个曼丹人参加跳舞，每个人头上戴着从野牛头上剥下来的带角的牛头皮（或者画成牛头的面具），手里拿着自己的弓和矛。这种舞蹈有时要不停地跳两三个星期，舞蹈内容是表现捕获和屠宰野牛的情景。当一个印第安人跳累了，他就把身子往前倾，作出要倒下的样子，以表示累了。另一个人用弓向他射出一枝钝头的箭，他就象野牛一样倒下去。在场的人抓住他的脚后跟把他拖出圈外去，同时在他身子上空挥动刀子，用手势描绘剥野牛皮和取出内脏的动作。之后就放了他，由另一个人代替他跳舞。用这种办法，容易把舞蹈日夜保持下去，直到野牛出现为止。

可见，跳这种舞蹈，并不是为了审美，而是为了物质生活。而舞蹈本身，则反映了原始人们的神秘宗教观念。随着时代的变迁，这种舞蹈也就分化为诗、歌、舞、乐、戏剧等等，而它的内容，也让位于阶级社会中现实的政治和历史了。

总之，工具的演进、彩陶造型和纹饰的变化以及原始舞蹈都说明：美起源于劳动，起源于人类早期的物质生产活动。

第二节 美的本质

一、研究美的本质的方法论前提

美的本质问题是美学理论中的千古之谜。千百年来，无数思想家、美学家，从不同的角度，采用不同的方法，对此作过艰苦的探索，为我们留下了丰富的理论遗产和重要的方法论启示。但直到现在，这个问题仍在争论之中。柏拉图曾感叹过：“美是难

的。"[1] 狄德罗也说过:"人们谈论得最多的东西，每每注定是人们知道得很少的东西，而美的性质就是其中之一。"[2]

研究美的本质之所以艰难，主要有两方面的原因。一是研究对象本身十分复杂。因为我们所说的美的本质，并不是对具体个别的审美对象作审美判断或作经验性的描述，而是指各种美的事物的共同本质是什么，它们为什么是美的？而美的事物是各种各样的：有自然界的山川河流，日月星辰，奇花异草；有文艺作品中各个门类，各种风格、各种题材的艺术珍品；有社会生活中各种实践活动以及人们的音容笑貌、思想行为等等。它们包括了各种性质上极为不同的事物，似乎很难把它们归入一种共同的种类，抽象出一个普遍的本质。

同时，人们对美的评价也是各不相同的。不仅不同时代的人们对美有不同的审美趣味和审美标准，而且即使是同一时代的人，对美也有着极为不同的评价。甚至每一个人在不同的年龄、不同的环境、不同的情绪下，其审美趣味、审美感受也有很大的差异。这些都为研究美的本质带来了困难。

二是由于时代和阶级的局限，研究者往往缺乏正确的观点和方法。这种世界观和方法论上的局限，主要表现在以下两个方面。

第一，哲学世界观的局限。在西方很长的一个历史时期里，美学只是作为哲学的一个分支。一些著名的美学家大都是哲学家。他们往往从一定的哲学体系或观点出发来研究美学问题。在当代西方形形色色的美学流派中，每一种关于美的本质的意见背后，都有着一个哲学体系或一种哲学见解。因此，他们的美学理论也就不同程度地体现了一定的哲学倾向。哲学体系的错误或局

---

① 《西方美学家论美和美感》，第 34 页。

②狄德罗：《美之根源及性质的哲学的研究》，《文艺理论译丛》，1958 年第 1 期，第 1 页。

限性，也必然限制了他们对美学理论的深入探讨。这类例子颇多。

如客观唯心主义者柏拉图。他认为任何特殊的事物都根源于它自己的“理式”。“理式”是客观世界的根源，是唯一真实的世界，客观世界是变化无常、不真实的世界。由此出发，他认为美有“美的理式”，它是使一切事物之所以为美的品质和根源，从而提出了唯心的客观论美学理论。当然，柏拉图提出的问题是有意义的。他否定了美是个别的审美对象，是对象的某些特殊本质的观点，认为美就是美之所以为美的普遍本质。他把美的一般和美的个别事物区别开来，因而在方法论上有重要意义。但由于他的唯心主义世界观，这种美学理论只能是一朵不结果实的花。

再如英国的经验主义美学理论。由于他们在哲学上都强调感觉，强调感性经验，因此，在美学理论上也往往把审美快感、情感、联想等等绝对化。唯心的经验论者休谟，把美和审美者的快感等同起来，认为快感与痛感就是美或丑的本质。唯物的经验论者博克，片面强调人的情感与本能，从生物学的观点来研究人的审美情感，从而走向了生物主义。

又如当代的一些主观论美学家，往往借助于洛克关于第一性质和第二性质的说法，认为美不属于第一性质，而属于第二性质，有的甚至认为美属于“第三性质”。美国美学家桑塔耶纳从客观唯心主义的批判实在论出发，否认美的客观性，认为“美是一种价值；不能想象它是作用于我们感官后我们才感知它的独立存在。它只存在于知觉中，不能存在于其它地方。”① 等等。

第二，非历史主义的研究方法。在众多的美学流派中，不论是主观论美学理论还是客观论美学理论，很多都是以一种静止的、非历史的方法去研究美的本质问题。客观论中的形式论美学理论，把美的本质看作是对象的某些特殊性质，如比例、均衡、

①桑塔耶纳：《美感》，中国社会科学出版社 1983 年版，第 30 页。

秩序、节奏、对称、多样统一等等。当代的一些实验美学家，还通过一些实验，试图证明甚至一些简单的线条和形状就可以具有“绝对的美”。美国实验美学家柏克霍夫通过实验甚至得出了这样一个公式：M＝O／C。M是审美感受的程度，C是审美对象的复杂程度，O是审美对象的品级。这个公式表示审美感受能力与品级成正比，而与复杂性成反比。在对象复杂性C上花费的注意力愈少，在品级O上注意力的花费也就愈大，因而审美感觉的程度M也就愈大。这派理论揭示了美的某些形式规律，因而能解释一些美的现象，特别在造型艺术中运用较广。但是，这派理论不能解释为什么对象的某些形式结构如比例、均衡、对称等等，会是美的，它们是否是自古而然永恒不变的法则。当代心理学的研究表明，线和形的美在心理实验中是很难得到确定标准的。我们很难指出在绘画、建筑和雕塑中“美的线条”究竟是什么，音乐中某一旋律的魅力究竟在哪里。当代西方的格式塔心理学美学，用“同构”理论来解释这些现象，认为对象之所以能激起人们的美感，是由于对象的形式结构和人的心理结构发生了同构反应。这种说法有其合理意义，但是，如果不从社会历史的发展来解释这种“同构”，仍然容易滑向生物主义。

主观论美学理论的要害，是强调美在于心而不在于物。这派理论看到了作为客体的审美对象离不开审美的主体，再美的艺术、风景，如果没有主体的一定的审美态度，也不能构成实际的审美活动。但是，他们把主体的因素绝对化了。审美首先要以审美对象的存在为前提，否则，美就成了主体任意的想象了。同时，主观论者对这个“心”（无论是指情感，还是指联想，或者指审美态度）的研究，都是采取一种静止的、共时态的研究方法。他们没有说明为什么主体会有这种特殊的情感或审美态度？这种情感或审美态度是否是永恒不变的？其实，美首先是能动的创造，然后才有静止的审美。如果离开了人类创造美的宏伟实践，离开了人类审美意识的起源和发展的历史，是不可能揭开美的本

质之谜的。

综上所述，过去及当代西方的各种美学理论，虽然在探索美的本质的努力中获得了不少成果，可以成为我们今天研究的重要借鉴和基础，但是我们要正确把握美的本质，首先要克服和避免旧唯物主义和唯心主义在世界观和方法论上的各种局限性和片面性。这就要求我们在美学研究中必须坚持马克思主义为指导，坚持辩证唯物主义和历史唯物主义的基本观点，力求从整个人类历史的发展中，从人类认识世界、改造世界的伟大实践中去研究美、考察美，使美学研究沿着正确轨道向前发展。

二、美的本质

美是社会实践的产物，美的本质不能简单地归结为对象的自然属性，也不能完全归结为主体的心理条件。美既和对象的某种特殊性质有关，又离不开主体一定的心理条件。这说明我们应该从主体和客体的相互关系中去揭示这个美学之谜。

马克思主义的实践观告诉我们，人类的社会实践是联结主体和客体的一座桥梁。在实践过程中，一方面人的主观目的、计划、方案在对象中得以实现，转化为客观物质的东西。另一方面，客体被改造，成为符合人的主观目的的对象。正是在主体和客体的这种相互作用、相互渗透中，在这个每日每时都在进行的最简单、最普遍的事实中，隐藏着美的本质的巨大秘密。下面我们试从人类最基本的实践活动——劳动的一般特点入手，来一步步揭示美的秘密。

人类劳动至少有以下一些基本特征。第一，人类劳动是有意识、有目的的活动。人类劳动和动物的本能活动有着本质的区别。动物的活动是受本能的驱使，是在直接的肉体需要的支配下进行的。人的劳动是有目的、有计划的自觉活动，人能预见到自己劳动的直接后果。劳动的结果在劳动之前就已经“观念地”存在于人的头脑之中了。马克思在比较建筑师的劳动和蜜蜂建造蜂房

的本能活动的区别时，就鲜明地揭示了劳动的这一特点："最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了。"①

第二，人的劳动不仅是合目的的活动，而且是合规律的活动，是合目的合规律的统一。人为了要在对象中实现自己的目的，必须掌握对象的客观规律，并运用这个规律去消除对象和人之间的各种障碍，使对象按照人的需要发生形态变化。劳动的这一特点最突出地表现在制造和使用工具上。虽然有的动物也能使用"天然工具"，但动物是直接用自己的躯体"制作"工具的。而人能制造工具的工具，即通过一个中介来制造工具，如敲琢石斧的石块等等。当人类打磨出第一把石制工具时,就意味着人的劳动和动物的本能活动区别开来了，就意味着人类对自然界客观规律有了认识和运用。这时，人的主观目的得到了实现，而客观规律主体化了，成为人们改造世界的力量。主观目的和客观规律在劳动中得到了统一，人获得了自己活动的自由。随着劳动领域的扩大，人们认识和掌握的客观规律越来越普遍、深刻，主观目的和客观规律就在更广的范围内达到统一，人的劳动也就越来越成为一种自由的活动。

第三，劳动过程是人的本质力量对象化的过程。马克思指出："劳动的产品就是固定在某个对象中、物化为对象的劳动，这就是劳动的对象化。劳动的实现就是劳动的对象化。"② 劳动过程是人的劳动能力即智力和体力既发生作用，又被支出和消耗的过程。当人遵循一定的目的，运用客观规律去改造对象时，他就使自然物发生形态变化，劳动也就从活动的形式转化为对象的存在形式。这时的对象已不是纯粹的自然物，而是打上了人的印记。这不仅指人在对象中实现了自己的目的，而且还指人物化了

① 《资本论》,《马克思恩格斯全集》第23卷，第202页。
② 《马克思恩格斯全集》第42卷，第91页。

自己的智慧、创造才能和力量。因此，对象成了人的作品和现实，它以物质感性的形式显示了人的智慧、才能和力量。随着人的实践活动的扩大和深化，人就在对象世界上现实地展开自己本质的全部丰富性。对象处处成为人的现实，成为人的生命的感性表现。

正是这种劳动，构成了人的生命活动的基本形式，它现实地证明了人之所以为人的根本性质。因而，人既在活动中体验到自己生命表现的愉悦和乐趣，又在直观自己创造的对象世界时，因看到自己的智慧、才能和力量成为客观现实，从而享受到因摆脱了受对象盲目必然性的支配而成为统治、支配对象的主人的欢欣和快感。这种愉悦和快感就是最本质意义上的美感，而引起这种快感的对象，就是美的对象。

至此，我们找到了解开美学之谜的理论前提，获得了一个继续前进的出发点和正确方向。但是，我们还没有解决：为什么劳动产品有的美，有的则不美？美究竟存在于对象的何处？人们在生产或静观产品时所产生的情感是复杂的，其中有实用功利、认识以及鉴赏等方面的快感，对象的哪一种特殊性质激起了人们的特有情感——美感？要正确回答这些问题，我们还必须考察劳动的另一特征，即赋予对象以形式的特征。这一特征对于理解美的本质有着重要的意义。

人类的物质生产活动，就其抽象形式来说，是以生产使用价值，使外在物质适合于人的需要为目的的活动。就劳动的具体活动形式来说，它又是一种造型活动。我们知道，人是自然界长期发展的产物，人来到这个世界上，除了自身的肉体之外，没有带来任何东西，人也不可能凭空创造任何东西。人从事劳动的材料、原料都是自然界提供的。人的劳动只是改变了对象的既定形式，赋予对象以新的对人有用的形式。因而，人的造型活动具体表现为两个方面：一是活动的形式，二是改变了的对象的存在形式。

就活动的形式来说，人们为了要实现预定的目的，赋予对象以新的对人有用的形式，就必须掌握和运用对象的客观规律。就是说，这种活动必须是符合规律的。因此，活动过程本身，就是根据一定的目的，运用客观规律去改变对象的既定形式的过程。这个过程也就是人的自由的实现过程。这种活动可以分解为三个因素：1.活动目的；2.客观规律；3.活动形式。活动的美存在于何处呢？它是由活动的哪个因素决定的呢？活动的美和功利目的有关，但又不是功利目的。单纯的功利目的只能激起人们的实用态度和生理感受而非美感。活动的美也和客观规律有关，但也不能归结为客观规律。单纯的客观规律只能激起认识性的正确或错误的知识判断而非鉴赏判断。活动的美只能在于活动形式本身。活动形式之所以是美，就因为在活动形式中，人的主观目的和客观规律达到了和谐一致。活动成为自由的活动，活动的形式成为自由的形式。人们从这种活动形式中体验到的，是人摆脱了对象盲目必然性的支配，成为统治支配对象的主人的自由感。因此，活动的美就在于活动形式中体现出来的人的自由创造的本质，在于人的自由创造本质的具体实现。

以上我们是从劳动中人和对象的关系来分析的，这并不意味着劳动在任何历史阶段，在任何方面都必然是美的。在私有制条件下，劳动具有矛盾的性质。就劳动和对象的关系来说，劳动是主体目的和客观规律的统一，是自由的活动，具有美的特征。就劳动的社会形式来说，劳动又是被迫的、强制的活动。劳动者不是根据自己的意愿，而是被迫服从别人的意志从事劳动。主体目的和活动是分离的。所以，这种劳动又是不自由的活动，不具备美的特征。

我们再来分析对象的存在形式。对象的存在形式是活动形式的物化。这种形式既符合人们一定的功利需要，又是对象内在规律性的表现（如平衡、对称、比例、节奏等等）。因此，对象的存在形式同样具有三项：1.功利用途；2.对象形式所体现的客观

规律；3.对象形式本身。那么，对象的美存在于何处呢？是否就是产品的功利用途呢？不是。产品的美与功利用途有关，但不能归结为功利用途。功利用途是暂时的、易逝的。有很多东西恰恰是在它们丧失了具体的功利用途之后，才更进一步成为人们的审美对象的。如青铜器、金字塔、万里长城、故宫等等。那么是否就是对象形式所体现的客观规律呢？也不是。产品的美与客观规律有关，但不能归结为客观规律。这些规律是具体的、有限的，一旦离开具体的对象就很难具有普遍的有效性。什么才是和谐？什么样的比例才是合适的？这并没有绝对的标准。看来，产品的美就在于对象形式本身。对象以其合目的合规律形式，体现了人运用客观规律为自己目的服务的创造才能，体现了人从对象世界争得的自由。它是人的自由的实现，如马克思所说，是“实在的自由”。[①] 因此，物的形式成了肯定人的自由本质的形式，从而物的形式的美的程度，也就取决于它肯定、体现人的自由本质所达到的程度。由于对象形式具有不同的方面，因而它可以满足人们不同的需要。作为合目的形式，可以满足人们的实用需要；作为合规律形式，可以满足人们的认识需要；作为人的自由本质的物化形式，则可以满足人们的鉴赏需要，使人们获得种种非功利性的审美享受。正因为这样，所以人们既可以从建筑学的角度去分析考证故宫、长城、金字塔，从而形成科学性的认识，也可以从审美的角度去欣赏品味它们各呈异采的美的特性，由此产生精神上的愉悦。

我们从劳动的活动形式和劳动产品的存在形式中抽象出了它们共同的本质——人的自由。人对自由的追求，通过自身的活动，物化在对象的存在形式中，成为实在的自由。这就是种种事物之所以美的共同根源和一般本质。下面，我们再就社会生活领域的实践活动来进一步分析美的本质。

① 《马克思恩格斯全集》第46卷下册，第112页。

人类社会生活领域的实践活动（各种形式的阶级斗争、政治活动等），就广义来说，也是一种造型活动。它是创造人们活动的社会形式的活动。社会领域中各个不同阶级、不同社会集团、不同社会势力之间的矛盾、冲突、斗争，其根本目的都是为了维护或改变一定的社会秩序和社会结构。一定的社会秩序和社会结构，既是人们活动所采取的社会形式，又是人们活动的产物。因此，人们的社会活动同样表现为两个方面：社会活动本身和作为活动产物的社会形式。那么，社会活动和社会形式如何才能成为美呢？

先说社会活动。在过去的漫长岁月里，人们的各种社会活动虽然都是有意识有目的的，但人们的目的往往是彼此冲突、互相矛盾的，活动所产生的结果也不是预期的。这说明人们的社会活动受到社会发展规律的制约，并不完全是自由的。但是，这是否意味着人们的所有社会活动都是不美的呢？不能。对此，我们必须历史地辩证地来看。在过去时代里，那些违背广大人民意愿，不符合社会历史发展规律的活动，当然是不美的。但那些为冲破阶级奴役和压迫，为在社会中争得自由的种种艰难卓绝的斗争却是美的。它们是社会美的表现和产生的根源。这些斗争之所以是美的，主要是因为这些斗争是推动历史前进的动力，在客观上符合社会历史发展的规律。另外，人们社会活动的自由，并不是某一个早晨突然来临的，而是人类千百年实践斗争的产物。自由又是一个历史概念。人们社会活动的自由，既是长期实践活动的产物，又是由这些活动所组成。历史上的各种正义斗争，正是人类由必然王国进入自由王国的必不可少的阶梯和环节。在一定意义上说，这些斗争也是合规律合目的的统一。随着人类社会活动不断发展进步，人们在社会生活领域中争得的自由愈来愈广泛普遍，社会美也不断发展扩大。

再说社会形式。既然一定的社会形式是人们活动的形式和产物，那么社会形式是否美就取决于两个条件。一是社会形式在多

大程度上是人们自由活动的产物；二是社会形式在多大程度上有利于推动人们活动的前进发展。

在漫长的历史时期里，由于人们的社会活动并不是完全自由的，因而人们活动的社会形式，在某个阶段、在相当广阔的范围内并不体现为合规律的自觉创造，往往是自发形成的一种自然形式，而不是理性形式，它不确证人的自由创造的本质。相反，它却作为一种异己的力量和人相对立。因此，这种社会形式从根本上来说是不美的。就发展来说，就人类社会发展的指向来说，只有当人们消灭了一切剥削制度，并能熟练地掌握和运用社会发展的客观规律的时候，人们才成为自己活动的社会形式的主人。社会形式才成为自由的形式，成为体现和确证人的自由创造本质的形式，因而成为美的形式。

但是，社会形式的演变和发展，是一个合乎规律的自然历史过程。一种新的社会形式的产生，标志着人类的一次进步和解放，在其上升阶段，对生产力的发展起着推动促进作用。因而它可以具有一定的美的特征。如处于上升时期的封建社会和资本主义社会就是如此。当然，由于这种社会形式反映的仍然是少数人对多数人的剥削压迫关系，即使在其上升时期也还是具有丑的一面。

总结以上分析，我们的结论是，从总体上说，美是在实践基础上主观和客观的统一，即合目的合规律的统一。这种统一包含两个层次：一是根源层次。当实践从活动形式转化为存在形式时，主体的目的对象化了，心灵的自由转化为实在的自由；二是审美层次。美是主体的心理结构和对象的形式结构的统一。这是存在形式还原为主体形式，实在的自由还原为心灵的自由的过程。前者是创造美的过程，后者是鉴赏美的过程。不同的层次从不同的角度说明同一个问题：美是实践的产物，是实在的自由。

第三节 美的特征

美的本质是内在的、抽象的。但美的现象形态则是生动的、丰富的。这些千姿百态、各呈异彩的美的事物，与世上其他各种事物相比较，又有着自身独具的特点。这就是：客观社会性、形象性和感染性。下面我们分别加以说明。

一、美的客观社会性

在日常生活中，我们欣赏美总离不开一定的美的对象。无论是一部小说、一幅名画，还是一处优美的风景，这些美的事物总是离开欣赏者而独立存在的，它们是客观的存在。但是，我们所说的美的客观性，主要的并不是指这些审美对象的物质存在，也不仅仅指美存在于客观的对象世界中，如对象的典型规律或某些特殊属性等等。美的客观性是指美的社会性，是指美的事物中所蕴含的不依人的意志为转移的客观社会生活内容。

美是人类社会实践的产物，是实在的自由。人类为了生存，必须在自然界和社会中获得自己行动的自由。当人类运用客观规律改造对象，并在对象中实现了自己的目的时，人们也就获得了自由。这里，人们的实践活动是感性的物质活动，是客观的。人的自由已不是主观的愿望，而是客观化了的实在的自由，因而也是客观的。美的客观性就是人类通过实践活动，不断物化在对象中的自由。这种实现了的自由，是历史发展的成果，是人类成长和发展的记录。

我们再从审美层次来看。同一个审美对象，在不同时代的人们心目中，会产生不同的美感。这种情况是否和美的客观性相矛盾呢？我们说不矛盾。相反，这正进一步说明了美的客观性。就对象本身来说，它是人们实践的产物，是一定时代人们获得的自由的表现和确证。因而它是客观的。对于不同时代的人来说，当

他们观照、欣赏这个对象时，既为过去时代人们经过艰巨严酷的斗争所获得的自由而赞叹、欣赏，同时又从自己的实践地位赋予该对象以新时代的一定社会生活内容。因而他们的美感包含了新时代的内容。这种新内容虽然离不开该时代的人们的实践，但它却是不依每个个体的意志为转移的，因此也是客观的。美和不同时代的社会生活内容相联系，它就获得了不同的社会生活内容。

美的客观性还表现在，评判美的标准也是客观的。美既然是社会实践的产物，是历史发展的成果，那么，人们也就只能用人类实践活动为基本内容的历史发展作为评判鉴别一切美丑的尺度和标准。一切美的事物，总是在不同的程度上和人类的历史步伐相一致、相吻合。因此，从根本上说来，凡是鲜明、突出地显示了人类在一定历史阶段所取得的自由的事物，就是美的，反之就是不美的。凡是鼓舞推动人们去掌握必然、争取自由的事物，就是美的，反之就是不美的。在这个客观的历史尺度面前，美丑将得到鉴别，显示出各自本来的面貌。

二、美的形象性

美的本质是抽象的，但美的事物则必须是具体的、感性的，它必须有具体感性的形象。美诉诸人的情感。人们欣赏美，总是首先被对象的线条、色彩、节奏和韵律等形式因素所打动，并体验到其中的情感意蕴，激起种种审美感受。审美虽然需要理解，但这种理解并不是脱离了形象的抽象思维，而是融解、渗透在形象中的体验和品味。离开了事物的感性形象，也就无所谓审美了。有的学者认为，美和人的感受无关，它需要理性来把握。于是提出了所谓“理念美”的概念。这就把美是诉诸人的情感和审美包含理解这样两个不同的问题混为一谈了，同时也是把审美中的理解因素绝对化了。不容否认，在一些再现艺术中，如小说、戏剧，对它们的审美需要有更多的理解因素。甚至有些美，如人的精神品德、道德情操等，它们就是一种精神美。但这和美的形象

性并不矛盾。这不仅仅是指无论哪一种美，都必须具有一定的物质形象，这是任何客观事物都普遍具有的特点。而且主要是指这些事物的美是通过一定的感性形象显示出来的，这些形象本身就是具有生命的，具有一定的精神和情感内涵。

我们读《红楼梦》，在我们面前会展开一幅幅想象的形象的画卷，同时伴以一定的感情起伏。这些形象或是美的，或是丑的，它们本身就体现了作者一定的喜怒爱憎。如果离开了这一个个生动、具体的人物形象，也就谈不上这部小说的思想意义。在现实生活中，我们说某个人情操高尚，心灵很美，这并不是说这种精神美可以脱离一定的感性形象。相反，这种美正是通过人物一定的言谈、举止、行为等感性活动体现出来的。人们也正是通过这些外在的感性活动领悟到内在的心灵美的。在领悟到内在的美之后，并不抛弃外在的形象，而是停留于形象，在具体的形象中品味、领悟其中的精神。因此，精神美就是内在的心灵和外在的形象的统一。

由此也说明，美的形象性的含义是丰富的。它既包含形式美，又包括那些既有形式美因素，又有深刻内容意味的艺术品，也包括那些以崇高精神为主的现实美。

美的形象性特征，对于科学美也是适用的。科学是以抽象的定义、公式、模型等等来反映自然界的客观规律的。这些定义、公式、模型有美吗？有人以其抽象性而否认它可以成为人们的审美对象。这是不符合事实的。不少著名的科学家都谈到过一些科学定义、公式给他们带来的强烈美感。如玻恩曾赞美爱因斯坦的广义相对论象是一件伟大的艺术作品，从远处看去真令人喜爱和值得赞叹。人们也称赞门捷列夫的元素周期表，表现了这个体系结构的诗意。

抽象的公式、定义、模型等等为什么会是美的呢？这是因为，这些抽象的公式定义反映了自然界内在的和谐，体现了人在探索自然奥秘过程中所获得的认识上的自由，这种自由正是人们

行动自由的基础。所以相对于这些精神内涵来说，外在的公式、定义、模型等等，就是科学美的形象。至于理解、体验这种美，需要有较高的科学知识素养，那是另外一回事情。

三、美的感染性

感染性是美的又一重要特性。当人们对一个事物作出肯定的审美判断时，总会不由自主地激起欢欣喜悦的情感，获得莫大的精神上的满足和享受。古人说，登山则情满于山，观海则意溢于海，指的就是这种情况。

美的这种感染性并不是如移情论者所说的，是由于主体的情感移入对象的结果。相反，感染性是美本身固有的特点。因为美就是人类最深刻、最根本、因而也是最珍贵的本质即自由。审美过程是对象的存在形式还原为主体形式，实在的自由还原为心灵自由的过程，也就是主体以情感的形式重新占有自己的本质的过程。所谓感染性，就是主体重新发现和占有自己本质的欢欣和喜悦。

当然，美的感染性特点要实现出来，离不开审美主体一定的条件。只有当对象富于内容意味的形象同人的一定情感心理相对应时，主体才会产生强烈的共鸣，受到美的感染。因此，我们对美的感染性问题，必须从客体和主体两个方面进行分析。

从客体方面来说，美是具有一定情感意蕴的感性形象。但这些形象为什么会具有情感意蕴的呢？我们还是从劳动及其产品谈起。劳动产品的存在形式是由活动形式转化而来的。在活动过程中，主体发挥自身的智力和体力，克服对象的各种障碍，赋予对象以新的形式。在这个过程中，主体一方面消耗自身的智力和体力，另一方面也消耗对象中的物质的东西。主体的自由创造就通过这一系列的感性物质的过程表现出来。当活动过程结束后，劳动的活动形式就转化为对象的存在形式，自由的活动转化为自由的形式。因此，对象的形式结构，是主体各种各样的力活动后留

下的痕迹和结果。这种形式结构，就不是无生命的自然组合，而是富于生命暗示的活的形式，它具有一种力的结构或图式。因此，当人们观看这些物的形式时，就不仅仅看到形状、功能、规律、空间等等，而且能体验到其中活生生的自由创造的力的作用。这就是为什么，当我们观赏一幢优美的建筑时，能感受到它的蓬勃生气和向上的活力，一座造型优美的拱桥，则能唤起人们轻盈、流畅而又稳定的感受。

从主体方面来说，对象存在形式所体现出来的人的自由本质，不是通过理智分析得来的，而是通过渗透着理性的感知体验得来的。因此，对人的自由本质的发现和占有，不仅取决于对象的性质，同时还取决于主体感知能力的性质。劳动活动是一种感性物质活动。当劳动改变对象时，它同时也改变主体自身，“使自身在自然中沉睡着的能力发挥出来。”① 其中包括人的各种感觉也发展起来。随着人们掌握的客观规律愈来愈普遍深刻，人们的感觉也愈来愈深刻敏锐，获得愈来愈普遍的解放。人们也就愈能自由地对待自己的对象。这样，人不仅通过思维在对象世界中肯定自己，获得自我意识，而且也通过感觉在对象世界中肯定自己，使自身也成为感性意识的对象。感觉通过对象上人所创造的形式，体验和占有人自身。这种占有不是没有理性的单纯感觉，也不是脱离了感性的纯粹认识，而是一种暗含着理性的情感态度，是一种情感的占有。这也就是为什么审美既不同于科学认识，又不同于生理快感的根本原因。人类实践经过亿万次的重复，作为认识论成果，它在人的意识中固定为逻辑的格；作为心理学成果，它通过工具的操作模式，以及由此形成的生产和社会生活节奏的传递、积累、转化，形成一定时代人们的心理结构。当人们的审美心理结构同事物的形式结构对应同构时，就能激发起一定的审美感受。

---

①马克思：《资本论》第1卷，人民出版社1975年版，第202页。

第四节　美和真、善的联系和区别

在考察美的起源时，我们曾涉及到真、善、美三者的相互关系。为了进一步加深理解美的本质，在这一节里，我们再集中分析一下这三者的相互联系和区别。

一、美和真的相互关系

真，是客观世界内在的规律性，是人的有目的活动的基础。自从人类从动物界分离出来之后，就面临着两类基本规律的对抗。一类是自然界的规律，一类是人类社会的规律。人类的进步发展过程，就是不断地认识控制这二类规律，在自然界和社会中争得自由的过程。

人作为一个自然的感性存在物，他受到自然法则的制约和限制。人必须依赖自然界才能生存，但自然界并不给人提供现存的生活资料，它的既有形式，并不天然符合人的目的。人类为了维持生存，必须改造客观世界，以获取自己的生活资料。而只有当人的实践活动符合客观规律的情况下，才能获得成功，实现自己的目的。人作为社会存在物，受着社会规律的制约，必须依赖群体，在社会集体中才能生存。为了协调人和人、人和自然界之间的关系，人就必须认识和掌握社会发展的规律，然后才有行动的自由。

因而，人的所谓自由，不是主观的任性。自由就是对必然性的掌握和运用。人的自由本性，就是在和客观世界的实践关系中表现出来的。自由实际上就是对人的对象的自由，它要通过对象表现出来。只有当人认识和掌握了客观规律，并运用它来改造对象世界，以实现自己的目的时，人才在对象世界中获得了自由。这时，被改造的对象成了人的现实，成了确证和实现人的自由本质的对象，从而也就成为美。

从人的造型活动来说，人们所具有的造型能力，赋予对象以符合人的目的的形式的力量，就是在亿万次的运用客观规律的实践中积累和发展起来的。被人们掌握的规律越普遍、越深刻，人们的造型能力也就越强，越自由，这种造型活动也就越美。从作为客观存在的美来说（无论是物质产品、艺术作品还是人的社会行为），也正因为它们的感性形式符合了客观规律，所以才显得美的。它们的形式越自由、越不受法则的支配，就越显示出人的自由，因而也就越美。中国古代画论中所说的"无法之法，是为至法"，孔子所讲的"从心所欲不踰矩"，都是讲由于对客观规律的熟练掌握所达到的一种自由的美的境界。所以，真是美的基础和前提。

虽然真是美的基础，但真并不就是美。自在的客观规律本身无所谓美丑。虽然客观世界有着内在的和谐、秩序和节奏等等，但在人类尚未发现它们的时候，它们还没有成为人类的造型力量之前，它们对于人类来说，是无意义的，至多只具有潜在的美的意义。作为被人们认识到的客观规律，如科学真理等，可以是美，不少著名的科学家都谈到过这种美。但这种科学真理之所以是美，并非纯粹因为它们反映了客观规律，而是因为这些真理是由人发现的。它们意味着人类从客观世界纷繁迷离的表象中找到了秩序，从杂多中发现了统一。这是人类对客观世界的理论把握，显示了人类巨大的理性力量。这些科学发现使人类具有了理性的或认识的自由，而这种自由正是人类改造世界的行动自由的前提和基础。

美是实现了的自由，它是对象的感性形式中所体现出来的人运用规律改造世界的主体能力，是人的尊严和威力。人们在美中所体验到的，是属于人自身的东西，而不是客观世界中的东西。当你为蓝天变幻莫测的云彩、大海起伏翻腾的波涛所陶醉、所激动的时候，你所感受到的，难道不就是这些色彩、变化、运动中所蕴含的难于言说的生活趣味和深刻的人生意蕴吗？

所以，真是客观规律，并不就是美；美是主体驾驭客观规律的自由，它要由真来体现。真可以和人无关，美却专属于人。但真可以转化为美，条件是真必须被人掌握，转化为主体的形式力量，然后又回到对象，通过对象的形式又重新体现出来。这时对象形式所体现的真，已经不是自在的真，而是主体化的真，是主体改造世界的普遍力量的确证。对象的形式，也不是原来既定的形式，而是主体合目的的自由创造，是物化的自由。这里，真似乎成了显示、象征人的威力、人的自由本质的一个符号，一种表现。

二、美和善的相互关系

善，是在主客体的实践关系基础上形成的概念，意指客观事物的社会功利性质。凡是符合人类的根本利益和历史发展规律的事物，就是善的，反之就是恶的。人类的实践总是为了自身的生存和发展，因而总是包含着一定的功利目的。但客观世界是不依人的意志为转移的客观存在，有着自己的发展规律，并不天然符合人的要求。人们必须运用客观规律去改造世界，使外部世界符合自己的目的。所以善又可以理解为人的实践，它包含两个因素：一是主观目的，二是外部现实性。列宁说："'善'是'对外部现实性的要求'，这就是说，'善'被理解为人的实践＝要求（1）和外部现实性（2）。"① 可见，我们不能把善仅仅理解为主观目的，如果这个目的还没有实现，它还只是主观的应有，还不是真正的善。只有这个目的具有了外部现实性的形式，它才成为真正的善。我们也不能把善仅仅归结为外部现实性，它作为实现了的善，是实践的结果，人的预定目的的实现。所以，善应该是主观目的和外部现实性的统一。

美作为实现了的自由，和善有着密切的关系。美是主观目的

①列宁：《哲学笔记》，人民出版社1962年版，第229页。

和客观规律的和谐一致。这就是说，从根源来说，凡是美的事物，总要满足人的某种功利目的。人类从事实践活动，认识和掌握客观规律，就是为了自身的功利目的。人的自由，就是克服对象的物质障碍，实现自身目的的自由。所以，美内在地包含着善。在人类早期，当人们在实践中实现了自己的目的时，就产生一种愉悦和满足感，并把这种实现了的善，看作是美。因此在古代，美善同义，不可分割。

我们经常说，美的欣赏是无功利的，好象美和善是无关的。康德就主张美是不涉及功利计较的。那么，究竟应该怎样理解美的超功利性呢？的确，美并不直接和某个具体功利目的相联系，它不是一个直接满足人的某种实际需要的对象，而是人们观照和欣赏的对象。我们欣赏一幅以水果为内容的静物画，并不会把它当作真的水果去品尝它。但是，第一，美的超功利性，是在实践中实现了人的功利目的的基础上形成的。因为只有实现了人的预定目的，人们对规律的认识才被证明是正确的，人们才实现了自己的自由。实现了的善和实现了的自由，这是同一事物的不同方面。从人的功利目的的角度去看，客观对象满足了人的某种功利需要，这是实现了的善。从人和客体的支配和被支配的关系去看，客观对象证实了人已经摆脱了对象盲目必然性的支配，成为统治支配对象的主人，这是实现了的自由，是美。这里，善是美的前提。

第二，人们欣赏美的超功利态度，也是在实现人的主观目的的实践中形成的。人类经过漫长的实践活动，逐渐摆脱了自然界和人类社会的奴役和束缚，获得了越来越多的自由。只有在这时，人们才能以自由人的身份去审视世界，才能以不局限于功利的观点去观赏自己创造的种种物质成果。

第三，美虽然不直接和某个功利目的相联系，但从美的社会功能来看，仍然是有利于推动人们去从事改造自然和社会的实践活动，有利于人类自身的完善和发展。美所激起的，是人的一种

自由感，这种自由感来源于目的和规律的协调一致，它是对人类自身的力量和能力的体验和赞赏，是在审美领域内对人类自身本质的占有。因此，这种自由感必然会推动人类突破审美的范围，要求在实践的更广阔的范围内，更深刻的层次上去实现这种自由。所以，美最终仍然是为了善，服务于善。

美虽然和善有着这种不可分割的联系，但我们不能把美和善混为一谈，善并不等于美。

就实践活动本身来说，善指这种活动是为了实现人的某种功利目的，是合目的的。实践活动作为美来说，是指它既符合人的主观目的，又符合客观规律，两者和谐一致，是一种自由的活动。善是就实践活动的目的而言，美是就实践活动的性质而言。

从实践活动的成果来说，就这成果是满足人们的某种功利需要而言，它是实现了的善；就这成果作为人的自由本质的实现和确证而言，它是实现了的自由，是美。前者就成果的功能而言，后者就成果的存在形式而言。正因为如此，所以善是人的功利、欲求的对象，而美是人的观照和欣赏的对象。善有形式但不注重形式，而美重在形式，重在形式中体现的"意味"。

真、善、美的相互关系，还表现在它们的相互渗透、相互促进上。真作为客观规律，它是美的基础。随着人们掌握的规律越普遍、越深刻，它们作为人们改造世界的形式力量也就越普遍、越自由，越能创造出更新更高级的美。善作为人的主观目的，它是在实践中形成的，但要受到客观世界的制约。这种主观目的和客观现实的矛盾，决定了目的不会停留在主观的应有，而必然会趋向现实，从而推动人们去掌握规律，改变现实，实现目的，达到主观目的和客观规律的和谐一致，从而创造美。同样，美作为实现了的自由，必然会回到实践中去，推动人们以美的规律改造世界，创造美好的未来。同时，美也有利于人们从纯粹的功利目的中解放出来，把功利和审美结合起来，使目的成为自由的目的，使善转化为美。高尔基说过，美学是未来的伦理学，深刻地

揭示了美和善的内在联系和转化。所以，真、善、美的发展，是一个相互渗透、相互促进的过程。这个过程指向三者的和谐统一、相互融合，而这就是一个美的世界。

思 考 题

1、美是怎样起源的？美的起源过程说明了什么问题？

2、为什么说美的本质在于社会实践？

3、美有哪些特征？形成这些特征的内在根据是什么？

4、真、善、美的相互关系是怎样的？

参 考 书 目

1、于民：《春秋前审美观念的发展》，中华书局1984年版。

2、朱狄：《当代西方美学》，人民出版社1984年版。

3、刘纲纪：《美学对话》，湖北人民出版社1983年版。

4、《李泽厚哲学美学文选》，湖南人民出版社1985年版。

5、李泽厚、刘纲纪主编：《中国美学史》第1卷，中国社会科学出版社，1984年版。

第四章 美的形态

内容提要

美的事物是多种多样的，根据不同类型的美的特征或性质，美的事物、现象可分为自然美、社会美、艺术美、科学美和技术美五种形态。自然美是自然事物和自然现象的美，它广泛存在于自然界，这种美以直接或间接的方式体现着人的本质力量，自然美具体分为两种形式：为人类实践直接加工的自然美和未经人类实践直接作用的自然美。社会美是指社会实践与社会生活中的美，它本质上体现着人类在社会斗争与社会实践的伟大历程中表现出的创造性本质力量。社会美的核心是人的美。艺术美是存在于艺术品中的美，它是艺术家对生活的体验与认识的产物，艺术美包含着艺术家的主观情感，体现着再现与表现的统一。科学美是科学发现与科学创造过程中产生的美，它体现着科学家认识自然规律、运用自然规律改造自然的本质力量以及对这种本质力量的主观体验。技术美是美与技术相结合的产物，它主要表现在技术设计、工艺制造等领域，具有明显的实用意义。美的形态的划分是相对的。

上一章，我们对美的本质进行了理论上的探讨和分析，但在现实的审美领域中，美的本质不能离开美的具体形态而独立存在，它只能在具有丰富性、生动性、多样性的美的形态之中获得自己的规定。因此，就有必要对美的具体形态及其特点作一番探讨，以加深我们对美的本质的认识和理解。

在美学史上，人们曾从不同的角度对美的形态进行划分和说明。例如：意大利的缪越陀里把美分为外表的美和内在的美；英国的哈奇生把美分为本原的（绝对的）和比较的（相对的）美；法国的狄德罗认为，美只有“实在的美”（亦即一般意义上的美）和“相对的美”（即具有不同程度与差别的美），绝对意义上的美是不存在的；德国的康德把美分为为自身而存在的美和有条件的美；而黑格尔则根据理念运动的不同阶段，将美分为自然美和艺术美，并认为艺术美高于自然美。

根据前人对美的形态的某些合理认识和我们的理解,我们认为,美的形态的划分,应以一类审美现象在存在状态、方式及表现美的本质等方面所具有的共同特点为标准。据此,我们将形形色色的审美对象划分为自然美、社会美、艺术美、科学美和技术美五种形态。（这种划分只具有相对的意义）下面,就对这几种不同形态的美所具有的特征，表现形式及其特殊本质分别进行考察。

第一节　自　然　美

人类生活在自然的怀抱之中，自然界既是人们物质生产活动的对象，也是精神活动的对象。作为精神活动的对象，自然界的美具有愉悦耳目，愉悦心灵，愉悦精神的积极作用，它能给人以美的享受、并能唤起人们对自然界、对祖国山河的眷恋，热爱之情。那么，自然美的这种魅力是怎样产生的？自然美的本质和特征是什么？

一、自然美的本质

自然美，是相对艺术美、社会美等而言的，它是指自然事物与自然现象的美。例如：皎洁的月亮，苍茫的云海，挺拔的青松，傲雪的红梅，以及夕阳晚照，蝶飞南园，鸟鸣空山等自然景观都是自然美，这些自然美景能使人心旷神怡，产生愉悦感。

那么，如何解释自然美呢？对此，美术界众说纷纭。有的认为：自然事物的美，在于自然物的各种形式属性（如线条，色彩，形体比例的均衡，对称等）是合规律的，因而自然美不在主观而在客观事物本身。有的则认为：自然事物本身无所谓美与不美，它本身不是为着显现美才存在的，自然美是人的主观意识的产物，是“移情”作用的结果，等等。车尔尼雪夫斯基从“美是生活”这一观点出发，提出了独到的见解。他认为：“构成自然界的美是使我们想起人来（或者、预示人格）的东西，自然界的美的事物，只有作为人的一种暗示才有美的意义”。[1] 这种从社会生活的角度认识自然美本质的观点，已经初步接触到了问题的实质。但由于机械唯物主义的局限性，车尔尼雪夫斯基未能正确解决这一问题。

从马克思主义的唯物史观出发，我们认为：自然美既不是脱离人而存在的自在之物，也不完全是人的“移情”作用的结果，它与人类实践和生活有着密切的关系，是在人类改造自然的社会实践中产生和发展起来的，离开了人类社会实践活动，就没有自然美。

首先，自然美具有美的一般本质，它也是人类社会实践的产物。人类是自然界发展到一定阶段上才出现的，自然界的历史要比人类的历史漫长的多。因此，在人类尚未出现的阶段，自然事物无所谓美丑，也不存在审美关系。随着自然界的发展，人类这一自然界的灵长才与猿相揖别，在劳动中诞生、发展起来。但是，对于原始人来说，自然界的形象并不可亲可爱，它以巨大的威力和不可制服的力量与人相对立，人们不得不受自然的奴役和摆布，并对之百依百顺，顶礼膜拜。诚如马克思指出的那样：“自然界起初是作为一种完全异己的，有无限威力的和不可制服的力量与人们对立的，人们同它的关系完全象动物同它的关系一样，

①车尔尼雪夫斯基《生活与美学》，第10页。

人们就象牲畜一样服从它的权力。”[1] 在这种情况下，自然事物并不确证人的自由，不可能成为人们的审美对象。随着人类劳动和生产的发展，自然同人的关系不断地发生变化，那些起初与人们相对立的、令人畏惧的自然事物逐渐为人类所认识，利用，征服，成为人们生产、生活的亲密伙伴，成为显示人的智慧、才能和力量，显示人的自由的客观标记，从而逐渐的成为人们的审美对象。艺术史的研究表明：在大多数原始民族的装饰艺术中，猎获物的皮、毛、骨、角等物占有重要的地位。之所以如此，并不是因为它们的形状、色彩、线条等自然形式具有特殊的魅力，而是因为它们能够暗示人的灵巧、力量和智慧，能够用来炫耀人们对于自然的胜利。格罗塞在对原始绘画进行考察时曾指出，原始动物图案与原始人的生活有密切的关系。这些图案一是作为与原始人的生活有某种功利性关系的象征性符号，二是与原始人的审美的艺术活动有着某种关系。例如，波浪形曲线加上交错的点，代表巨蟒；四角涂黑的菱形代表鱼等等。后来，随着人类实践活动的深入发展，人与自然的关系更加复杂，多样，自然美的功利性也就越来越隐晦，自然事物的种种形式、属性，也才逐渐获得了独立的审美意义。可见，自然美并不是与人类社会无关的自然物的属性，这些形式、属性、色彩之所以能获得审美意义，是与人类社会实践活动分不开的。

第二，人类感受自然美的能力是在实践中发展起来的。在实践中，一方面，人们将自己的本质力量作用于异己的自然对象、改变自然事物的存在形式，状态，并从对自己生活有用的角度占有自然；另一方面，在改造自然的同时，也改造着自己的“自然”(即人的感觉能力、思维能力)。马克思说：“社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉，只是由于属人的本质的客观地展开的丰富性、主体性、属人的感性的丰富性，即感受音乐的耳朵，感受形

---

① 《德意志意识形态》，《马克思恩格斯选集》第1卷第35页。

式美的眼睛，简言之，那些能感受人的快乐和确证自己是属人的本质力量的感觉，才或者发展起来，或者产生出来。"[1]（着重号为原文所有）这说明，人类感受自然美的能力是与一定历史阶段的实践水平相联系的。自然在多大程度和范围成为人们的审美对象，感觉在多大程度上获得"人性"，都必然受特定历史条件下的实践活动所制约。原始民族由于受到实践水平的限制，对自然事物的感知能力十分低下，他们的审美范围仅限于同自己有直接功利性的事物，例如在有些原始民族中，动物往往成为原始艺术中的主要内容，而植物却很少成为他们的装饰用品和绘画题材。这与当时实践活动局限于狩猎而非农耕是相一致的。随着实践规模的日益扩大和实践能力的不断提高，人们感知自然美的能力也就大大发展起来。同原始人相比，现代人不仅能欣赏与人们生活有直接功利关系的自然事物的美，而且也能欣赏与人们生活并无直接功利关系的自然美，不仅能以无害于人类的自然事物为审美对象，而且也能通过一定的方式，使曾经对人类产生过巨大危害的某些自然事物进入人们的审美领域。这种从原始人最简单的审美感知能力到现代人的精细，丰富的审美能力的飞跃，无疑是人类实践活动的结果。总之离开了人类社会，就没有人的感觉，离开了人类实践活动的发展，人们感知自然美的能力也就不可能产生和发展起来。

第三，自然事物的美和欣赏自然美的主体感觉能力是在实践中产生并发展起来的，因此，自然美也就在人类改造自然，认识自然的实践中获得了本质规定。这个规定可以表述为：自然美的本质，就在于自然事物以其特有的属性、形式，直接或间接地体现着人的本质力量，说明着人的智慧、才能、力量，确证着人的自由，人们从中可以直观到自身，从而感受到某种审美愉悦。马克思曾经指出："劳动的对象是人的类生活的对象化，人不仅象在

---

①马克思《1844年经济学哲学手稿》（刘丕坤译），第79页。

意识中那样理智地复现自己，而且能动地，现实的复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身”。[1] 歌德也曾说过：“自然造人，人造自然，人从广阔的世界里给自己划出一个小天地，这个小天地就贴满了他自己的形象”。[2] 事实正是如此，在自觉的，有目的的利用客观规律的实践活动中，人们不断地丰富和完善自己的本质力量，同时，将这种力量转化为对自然的认识和改造，在这种相互作用中，自然日益由异己的力量变为可亲可爱的形象，成为与人们物质生活和精神生活不可分离的亲密伙伴。河水泛滥，会给人类带来灾难，但经过治理之后，就会给人们带来灌溉之利，舟楫之便。黄金能给人以美感，是由于它凝结着开采者的大量劳动，体现着人们创造社会财富的本质力量。正是从这些标志着人类实践力量的自然形象中，人们感受到自己对于自然的胜利，体验到自己本质力量的强大。这样，自然物也才以其外形，属性取悦于人，成为人们的审美对象。

自然界能够成为人们的审美对象，除了具有社会属性外，与自然事物本身的自然属性并非毫无关系。金、银能够成为美化人体的装饰品材料，是因为金银具有光亮、强烈的天然色彩；松树能够成为人们美好精神品质的象征，也是因为松树具有四季常青、傲然挺拔、枝干遒劲等自然特点。没有金、银、松等自然物的天然属性，美的社会内容也就无从显现，无从附丽。可见，自然事物的天然属性是自然美存在的客观前提和物质基础，并非可有可无的。

总之，人类社会实践是自然美产生的必要条件，离开了人类社会实践的发展，就无自然美可言；自然物的天然属性是自然获得“美”的属性的客观基础，自然美就是在这两个方面的交融关系

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，第97页。

②歌德：《拉伐戴骨相学札记》，转引自《美学与艺术实践》，江苏人民出版社1983年版，第71页。

中存在并得以体现的，离开任何一个方面，自然美都不可能存在和产生。

二、自然美的形态

自然美的形式与种类异常丰富、多姿多彩，每一种自然物的美都有着自己独特的风貌和特征。不同的自然物对于人们生活与实践的关系也不尽相同。自然美是社会实践的产物，任何自然美都与社会实践有关。但是，社会实践是发展的，作为社会实践的产物的自然美与社会实践的关系也是发展的，变化的，复杂的。因此，我们可以根据自然美是否直接打上人类实践的烙印这一基本标准，将自然美划分成经人类直接加工改造和未经加工改造的自然美这样两种形态。

（一）经过人类直接加工改造的自然美形态

在人类改造自然的漫长过程中，自然界的许多事物逐渐由“异己”向有益于人，造福于人的方向发展，它们各以不同的方式带有人类实践活动的种种痕迹、烙印。直接体现着人类改造自然的本质力量。自然美的这种形态有两个特点，其一，经过人类的加工，改造或征服，带有人类实践活动的痕迹，直接体现着人对自然的胜利。其二，虽有人化的痕迹，但仍然具有自然事物的形、色、状、貌，保持着自然美的天然特点。例如：金色的麦浪；环境宜人的公园；人工培养的植物，动物；以及截断江流的人工长堤等自然景致，都同时体现着人类巧夺天工的智慧和自然的造化。

从范围上看，这种形态的自然美不仅包括经人们直接加工、改造，从而改变了存去状态与性质的自然美，也包括为人类所支配，所征服的自然事物。这种征服或支配有两种形式，一种是人们运用自己的力量消除了某些自然物对人类的危害，这些自然事物就成了人们的审美对象。例如：野生动物经人驯化或控制之后，就成了人们观赏的对象；坐在安全、舒适的房屋里，人们就

可以领略、欣赏电闪雷鸣，狂风暴雨等自然现象。另一种形式是人们在同自然的搏斗中，获得对自然的胜利，被战胜的自然作为人的本质力量的确证，引起人们的美感。据宋代周密在《武林旧事》中记载：钱塘江潮每年以其“大声如雷震，震撼激射，吞天沃日，势极雄伟”的磅薄气势引来大批观潮者。在这“吞天沃日”的江潮中，人们看到吴国数百男儿披发文身，手持十幅大彩旗，出没于鲸波万仞之中，尽管波浪汹涌，但旗却未湿。宋人潘阆为此写道：“长忆观潮，满郭人争江上望，来凝苍海尽成空，万面鼓声中。弄潮儿向涛头立，手把红旗旗不湿。别来几向梦中看，梦觉尚心寒。”《酒泉子》这种驾驭、征服自然的力量是令人惊叹的，被征服的江涛，作为人的本质力量的确证，自然成为了人们的审美对象，人们可以从中获得赏心悦目的美感。

（二）未经人类实践作用的自然美形态

在自然界中，许多事物并未经过人类实践活动的直接作用，但它们却一直作为人们的审美对象，与人们的审美活动发生着密切的关系。象辽阔的大海，浩渺的星空，初升的红日，皎洁的明月，多彩的云霞，奇异的山峰等都属这一形态的自然美。这类自然物未经人的实践直接加工、改造，为什么也能引起人的美感呢？为什么说这类自然事物的美也是社会实践的产物呢？

第一，某些自然物虽未经人的实践直接作用，但并非与人类社会生活无关。事实上，这一类自然事物大多天然地与人类社会生活发生着密切的联系，是人类生存、发展必不可少的条件。如太阳能够成为审美对象，因为它是自然界生机的源泉，它能“使我们生活温暖，没有它，我们的生活便暗淡而裴哀”。[①] 滚滚东流的长江，黄河是那样令人心旷神怡，因为它们是中华民族生息，繁衍的摇蓝，它养育了千千万万的中华儿女，与中华民族的生存息息相关。月亮为人们所欣赏，除了种种象征性意义外，它

①车尔尼雪夫斯基《论崇高与滑稽》，《美学论文选》第120页。

那洒满大地的柔和银光不也能给行夜路的人提供某种方便吗？上述这些自然物与人们生活的直接功利性关系往往比较容易被忽视，但并非不存在。在人的本质日益丰富，并且逐步展开的过程中，人们还可能发现它们与人类生活的多方面联系，从而使这些事物的“美”的内涵大大丰富起来。

第二，人们在实践中形成的关于自然美的规律性认识，不仅适用于第一种形态，而且也适用于未经实践作用的自然美形态。因为处在联系中的自然事物在形式、结构等方面必然存在某些共同的规律，这些规律一旦为人们所认识，那些合规律性的形式也就会逐渐具有独立的审美意义。例如，当红色、曲线等属性、形式被抽象出来具有独立的审美意义之后，那么具有这种属性或形式的事物也会获得相关的意义。人们在创造和使用工具的过程中，领悟了平衡、对称、节奏等规律，这些规律也就成了人们审美评价的依据。根据这些规律，人们不仅能够欣赏大地上的线条、颜色、节奏等形式的美，而且也能欣赏太空中的形、体、色之美。总之，人们对第一种形态自然美所产生的规律性认识，对第二种形态的自然美也是有效的。

第三，由于实践的深入和人类的进步，人们支配自然的能力大大提高了。曾经对人具有巨大威慑力的自然事物或自然现象，除了具有原来的形式之外，不再对人构成直接的威胁。人们可以欣赏关在笼子里的老虎，可以观赏火山喷发时的壮丽自然景象，从而间接感受到人对自然的胜利和实践主体的巨大威力。虽然诸如风浪、海涛、电闪、雷鸣等自然现象与人类生活的直接功利性关系很不确定，但从确证人的本质力量的角度来看，它们仍然与人的社会生活有着某种间接、曲折的联系，因此能够成为人们的审美对象。

三、自然美的特征

（一）多样性

自然美的形态、种类、特色是多种多样的，这种多样性一方面是自然界自身运动、变化的结果，另一方面，是审美主体同自然美对象之间的关系发生种种变化的结果。就自然事物自身的变化而言，在不同时、空条件下，它们的自然状貌是很不相同的。例如，山在不同季节就有不同的状貌："春山烟云连绵，夏山嘉木繁阴，秋山明净摇落，冬山昏霾翳塞"。①水在奔流的过程中，也是千变万化：或平缓，或湍急；或清澈，或混浊；或震耳鸣响，或细语喃呢；可谓姿态万千，风貌各异。

就审美主体同自然美对象的关系变化而言，当审美主体与审美对象具有不同关系时，自然美显现的状态、特点便有所不同。这里有两种情况，其一，审美主体对审美对象的位置或角度发生改变，自然美便具不同的审美特色。"横看成岭侧成峰，远近大小各不同"。同一座山，换个角度，自然物的形象和给人的美感就有很大差别。李白观瀑布，在山下看得出的印象是："飞流直下三千尺，疑是银河落九天。"站在较为高远处观看，瀑布的风貌便有些改变："喷壑数十里，隐若白虹起。"观察点变了，美感也不一样。北宋画家郭熙对此深有体会，他说："山，近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也。山，正面如此，侧面又如此，背面又如此，每远每异，所谓山形面面看也。"②可见，审美者的观察点，自然物自身的变迁以及周围事物的影响等方面的错综复杂变化，会使自然美显示出丰富多样的审美特色。其二，自然事物的属性是多种多样的，由于这些属性与人们社会生活的关系不同，对于同一自然形象，可以引起不同的审美感受。太阳就其给人类带来温暖而言，它是美的，但当发生干旱时，炎炎烈日非但不美，反而引起人们的厌恶。青蛙能捕食害虫，对农作物生长有益，而且跳跃敏捷，体态活泼，

①郭熙《山水训》。

②《林泉高致集、山水训》，《中国美学史资料选编》下册，第14页。

使人觉得可亲可爱。辛弃疾曾作诗赞美曰:“稻花香里说丰年，听取蛙声一片”。齐白石也曾画过一幅题名为《蛙声十里出山泉》的山水画，画面隐含青蛙的动人意趣。然而同是青蛙，在车尔尼雪夫斯基看来，它那冰冷的粘液和绿色，容易使人想起尸体一样的东西，十分令人讨厌。可见，自然事物的不同属性可以具有不同的审美特性，产生复杂的反应。

(二) 象征性

人与自然的关系是在相互作用中发展起来的，人改造自然，自然也改造人，在这种相互作用中，人与自然具有了某种同形同构关系，自然形象因此获得了种种象征性意义。孔子就曾说过:水“无私”地滋润万物，“似德”；它经过哪里，那里的生命便蓬勃旺盛，呈现一派生机，“似仁”；由高向低流，舒缓湍急皆循其理，“似义”；“浅者流行，深者不测，似智；其赴百仞之谷不疑，似勇”，“不清以入，鲜洁以出，似善化；至量必平，似正”。[1] 这里的“德”、“仁”、“智”、“义”、“勇”等都是人类具有的精神品质，但孔子却从水流的各种自然状态中看到了二者的相似性关系，从而揭示出自然山水的象征性意义。宋朝的周敦颐喜欢莲花，他从莲花出污泥而不染的自然特点上看到了它与人品的关系。他写道:“予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖，中通外直，不蔓不枝，香远益清，亭亭净植”。[2] 这既是莲花的自然特点，又象征着廉正高洁的精神品质。再说月亮，从古到今不知被赋与了多少种象征性意义:“春花秋月何时了，往事知多少！小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中”。(李煜) 秋月触动了亡国之君，引发了他深深的感慨和无限的惆怅；“秦楼月，年年柳色，霸陵伤别”(李白) 此时的月亮，使人们回忆起悲欢离合的往事。“举头望明月，低头思故乡”(《静夜思》李白) 明月在此象征着家人的团

①参见《说苑·杂言篇》、《荀子·宥坐篇》。

②周敦颐:《爱莲说》。

聚，勾起了诗人无限的思乡之情。

由此可见，自然形象与人类社会生活的不同方面相联系，会产生不同的象征性意义。当然，自然美的这种象征性意义的产生也不能离开审美主体的现实情感。对于不具备起码想象力的人来说，自然形象的象征性是不存在的，对于情绪很坏的人来说，自然美的象征性意义也难以被体验到。只有心胸开阔，富有感情的人，才能最充分地感受到自然美的象征性，并通过这种审美活动发展自己的审美感受能力。

(三) 形式胜于内容

与社会美、艺术美等相比，自然美的一个突出特点是形式胜于内容。

人们大都有这样的审美经验，在观赏自然美景时，往往是为自然物的形式而不是内容所吸引。自然美的内容一般显得比较模糊，含义不是那样明确，而形式却往往显得比较清晰、确定。尽管我们可能说不出自然事物的线条、颜色、形式具体表达什么内容，但这并不妨碍我们欣赏自然美。车尔尼雪夫斯基在谈及自然美的形式在审美中的作用时，曾对水的形式美特征做了极好的描述，他说：

“水，由于它的形状而显出美。辽阔的，一平如镜的，宁静的水在我们心中产生宏伟的形象。奔腾的瀑布，它的气势是令人震惊的，它的奇怪突出的形相是令人神往的。水，还由于它的灿烂透明，它的淡青色的光辉而令人迷恋；水把周围的一切如画地反映出来，把一切屈曲地摇曳着，我们看到水是第一流的写生画家。水由于它的晶莹的透明而显的美；浪花所以美，因为它顺着波涛飞跑疾驱，是因为它反映着太阳光，当波浪迸散的时候，浪花就象尘雾一般飞溅开去”。[1] 在这里，我们几乎看不到水所体现的社会内容，但却可以感受到水的种种自然形式的美。

---

① 《论崇高与滑稽》，《车尔尼雪夫斯基论美学》中卷，第103页。

自然美重在形式这一特点，使人们在欣赏自然美的事物时，往往首先注意形式而不是内容，即使在自然物的形式与内容发生矛盾时，人们也多以自然形式的美丑来判定自然物的审美价值。例如，蝴蝶是一种害虫，对农作物有害，但它那五彩斑烂的双翅和翩翩的优美姿态却令人神往。有的自然物对人有益，但因形象丑陋，终于不能为人们所欣赏。比如癞蛤蟆，它能捕食害虫，保护农作物，但其丑恶的外形，却很难引起人们的美感。这也说明，自然物的形式美在人们对自然的审美关系中，具有重要的作用。

第二节　社　会　美

社会美是社会生活与社会事物的美，它是人类创造性的实践活动的产物，是人的本质力量在社会生活与社会事物中的体现。社会美广泛存在于生产劳动、社会斗争和日常生活的各个领域，其主要特点是：内容在审美中具有突出的作用；社会美与善直接相联系，并且往往通过与丑的直接对比来显现其美的特征。在社会美的诸方面中，人的美居于核心的地位，是社会美的主要内容。

一、社会美的主要领域和特点

社会美根源于人类的社会实践，是实践活动的结晶和美的最直接存在形式。在社会实践活动的诸方面中，社会美主要表现在生产劳动，社会斗争（在阶级社会里主要是阶级斗争）和日常生活的各个领域。在这些不同的领域中，人们发挥自己自由创造的本质力量，不断地创造出各色各样的感人的社会美。

从人类历史的发展来看，生产劳动作为最基本的实践活动，较早地成为人们审美活动的领域。在原始氏族的最初实践活动中，人们就在劳动中形成了最初的审美意识，并且开始了以生产

劳动为主要表现内容的原始艺术的创造。人们在西班牙的亚尔塔米拉山洞中发现的原始壁画，就一方面反映出原始人的生活内容，另一方面，反映出原始人已经开始把生产劳动作为审美和艺术活动的对象来看待。当然，这种以生产劳动的场面为内容所进行的各种艺术活动，还不是独立的、社会意识意义上的艺术和审美创造，但最初的审美意识和原始艺术在这样的活动中萌芽、发展却是毫无疑问的。随着私有制的出现和社会分工的相继完成，劳动者与自己的劳动和劳动产品的关系发生了变化。劳动不是自觉自愿的，而是被迫的，劳动产品不归劳动者自己、而是归财产所有者支配，所以劳动就失去了诗意的光辉，受到劳动者的厌恶和诅咒。到了资本主义社会，劳动与资本的对立，使劳动与审美的矛盾更加尖锐，一方面，劳动创造出美，另一方面，同一劳动也创造出丑。马克思深刻地指出："劳动为富人生产了珍品，却为劳动者自己创造了赤贫。劳动创造了宫殿，却为劳动者创造了贫民窟。劳动创造了美，却使劳动者成为畸形。"① 异化了的劳动及劳动产品，往往引起劳动者对自己悲惨命运的不平和愤懑，而不是欢乐和喜悦。在社会主义条件下，劳动是劳动者创造物质财富和精神财富的自觉自愿的创造性活动，它与劳动者的个性与才能的发展相适应，劳动者在劳动中不是否定自己，而是发展自己，肯定自己。在这种紧张而愉快的创造性活动中，劳动者施展着自己自由创造的本质力量，并在本质力量对象化的生产劳动的实践中获得极大的愉悦。劳动不仅创造出美，而且直接地、更为广阔地成为人们审美活动和艺术活动的对象。

除生产劳动外，社会阶级斗争和民族斗争也是社会美产生和存在的重要领域。波澜壮阔的阶级斗争，是推动阶级社会发展的直接动力。先进阶级的先进分子在与反动阶级的斗争中，往往以不怕牺牲，英勇奋斗的崇高精神而载入人类进步的光辉史册。历

①马克思《1844年经济学哲学手稿》第46页。

史上每一次大的阶级斗争，都有一批代表先进社会力量的优秀人物涌现出来，充分发挥着自己的聪明才智和首创精神，显示出崇高的精神美。翻开历史，从奴隶起义到农民革命战争，从最初工人反对资本家的斗争到伟大的无产阶级革命，曾产生了许多为美好社会理想和人生理想的实现而奋斗的杰出人物，他们用鲜血和生命写下了一页页壮丽辉煌的历史篇章。在抵抗外敌入侵，保卫祖国山河的民族斗争中，涌现出大批民族英雄，如林则徐、郑成功等。面对外敌的侵略，他们表现出不畏强敌，英勇战斗的大无畏英雄气概，为民族的生存与繁荣贡献出一切。他们的爱国主义精神和大无畏的英雄形象都是极其美好的。

在日常生活领域中，也存在着丰富的社会美的现象。例如，健康、文明、科学的生活方式；亲友同志之间相互帮助、相互关心的真挚感情；热爱本职工作，遵守职业道德、维护公共利益的优良品质；以及当祖国和人民需要时，毫不犹豫地献出一切的崇高献身精神，等等，都无不体现着社会的美。此外，甜蜜的爱情，家人的欢聚，收获季节的愉快劳动，紧张而又富有意义的军旅生活，以及波澜壮阔，慷慨悲歌的战争画面等也都是社会美的具体表现。在诸如此类的美好事物中，既体现着生命的蓬勃发展和人类改变自己命运的进取精神，也体现出美战胜丑、善战胜恶、进步战胜落后、文明战胜野蛮的历史发展趋势。

不同方面的社会美，有着共同的特征。

第一，社会美一般都具有明显的时代特征、民族特征和阶级特征。社会美的时代特征决定于不同时代实践活动和意识形态的特定内容。时代不同，社会美的内容和形式也就不同。同是崇高之美，无产阶级领袖人物同农民起义的领袖便有所不同。同是人体美，唐人与现代人的内容和形式大相径庭。社会美的民族性，是指在美的创造方面，各民族都有自己的风格和特点。仅就服饰来说，朝鲜族不同于苗族，维吾尔族不同于傣族，等等。社会美的民族特征，是各民族不同的经济文化生活、心理素质、传统习

惯等在美的创造中的必然反映。在阶级社会中，社会事物的美带有阶级的特征。不同阶级的人，由于实践地位不同，美的创造也是大不相同的。

第二，社会事物不都是美的，社会生活中存在着大量丑恶的东西，因而，社会美往往是通过同丑的直接对立而存在，并通过同丑的斗争而获得发展的。毛泽东说："真、善、美的反面是假、恶、丑，没有假、恶、丑就没有真、善、美"。"任何时，好同坏，善同恶，美同丑这样的对立，总会有的，香花同毒草也是这样，它们之间的关系都是对立的统一，对立的斗争"。[①] 这种美丑对立与斗争的情况在社会生活中表现的非常明显：为崇高理想而斗争的英烈的光辉形象，往往衬出极端利己主义者的卑污、丑恶；高尚的情操与美好的心灵往往与阴暗的心理和颓丧的精神面貌形成强烈的对照。社会生活就是这样："畸形靠近着优美，丑恶藏在崇高的背后，美与丑并存，光明与黑暗相共"。[②] 正是在这种美与丑的对立中，社会美才得到表现与发展。

第三，与自然美相比，社会美侧重于内容。一般来说，社会事物的美都与人们实践活动的具体内容相联系，因此，社会美的内容在审美中占有较为突出的地位。例如，老山英雄事迹之所以使我们激动不已、产生崇高的美感，除了他们奋勇杀敌的英雄形象外，主要是他们保卫祖国、不惜牺牲自己的一切的崇高献身精神使我们感动，振奋。正是由于有了这种精神，他们的形象才是美的。这种美的内容较为确定，不可以任意解释。

二、社会美的核心——人的美

社会是由人组成的，社会美的创造与欣赏离不开人的实践活

①毛泽东：《在中国共产党全国宣传工作会议上的讲话》，见《毛泽东选集》第5卷，人民出版社1977年版第416页。

②雨果《克伦威尔序》。

动，人不仅是美的创造者与欣赏者，而且也是美的体现者，从这种意义上说，人的美是社会美的核心。

人的美可分为外在的美与内在的美。外在的美指人的形体，相貌，衣饰的美；内在的美指人的心灵美，包括思想，情感，意志等各个方面，它的直接表现形式是语言与行为。在内在美与外在美这两个方面中，内在美居于主导地位，但外在美也不可忽视，这二者的和谐统一，才是人的美的至高境界。

(一) 人的外在美

人的外在美包括人体美与服饰美两个方面，人体美是人的自然形体，相貌和姿态的美；服饰美是指人们的服装及装饰的美。在人的外在美中，人体美起着主要的作用。

一般认为，人体美既有自然美的因素，又有社会美的特点。就人体作为自然物质来说，筋骨，肌肉，皮肤等属于自然的造化物。人的身高，相貌，肤色等是无法选择的，离开了这些自然条件，也就谈不上人体美还是不美。但是，人不仅是自然的人，而且是社会的人。作为社会的人来说，人的形体，相貌也是合规律，合目的的实践活动的结果。在漫长的劳动中，猿的形体变成人的形体，猿的相貌变成人的相貌，这才使人体有可能成为美的对象。离开了人类社会实践，就很难有人与猿的区别，人体美及其观念也就无从产生。因此，人体美兼有自然美和社会美的双重特征。

人体美，首先是通过人体各部分的恰当比例关系来表现的。尽管不同时代对于这种比例关系的看法有一定的差异，但也有某些共同性。一般来说，身材高矮适中；身体各部分结构匀称，五官端正，肌肉丰满而富有光泽；健康而显示出蓬勃旺盛的生命力等等，是美的人体必须具有的基本条件和共同特征，也是人们据以评价人体美的基本标准。不符合这些标准的人体，一般很难被人认为是美的。例如，眼一大一小，腿一长一短，肩一低一高等形体，就不是美的形体。当然，人体各部位的具体比例关系在不

同民族和不同时期也有不同，不能一概而论。以上所述只是人体美的基本条件，而不是唯一条件。不能把比例关系绝对化。

人体美还表现在人的姿态动作上。呆板，僵硬的人体缺乏生命力，不能给人以美感，只有处在自由运动中，以优美的姿态，协调的动作表现出生命活力的人体才具有美的感染力。车尔尼雪夫斯基说："动作的敏捷与优美，是人体的端正和匀称的发展的标志，它们无论在什么地方都令人喜爱的，所以燕子的飞翔有不可言传之妙，有羊奔马驰之美"。① 一个人如果身材出众，相貌超群，但姿态动作缺乏美感，那么他的外在美就会受到损害。在日常生活中，我们应当注意矫正自己的姿态和动作，使之既有利于身体的健康发展，又能合于外在美的规范。

人体美不仅表现于人体比例的协调与动作姿态上，而且还表现在人的相貌上。相貌是由人的面部各器官所构成，这些器官如果残缺不全或者位置不正都很难使人产生美感，但五官端正，合乎比例也并非都美，眼神和表情的动态是相貌美的重要因素。《诗经·硕人》中对美人的描写就抓住了关键特征："巧笑倩兮""美目盼兮"。无须再写耳、鼻、嘴等部位，人物的美已跃然纸上，如现眼前了。可见，眼睛对于表现相貌乃至人体的美是具有重要作用的。

人的外在美除通过人体表现之外，还表现在穿戴，装饰等方面。早在原始社会，人们就知道用鸟兽的皮骨、羽毛及金属制品来装饰自己。例如，布须曼人用铜或铁制的环子挂在耳朵上来装饰自己；澳洲人则穿通鼻孔的中隔，插上一根木条或骨片，在节日期间就代之以两根羽毛等等。运用体外装饰的方法美化人的习俗一直沿续至今。现代人常常用戴耳环、项链以及烫发，美容等方式来提高自身的审美价值，而通过各色各样的服装来改变自己的外在形象则是更为普遍的形式。随着社会的发展，服饰对于人

①车尔尼雪夫斯基《美学论文选》，第61页。

体美的意义将越来越重要的。

(二) 人的内在美

人的美，不仅表现在形体，服饰等外在方面，而且表现于人的思想境界，道德修养，情感和意志等内在的精神方面，这种表现在人的内在精神世界的美，就是人的内在美。

在人的内在美中，思想修养和道德修养具有极重要的作用。思想修养是由世界观、人生观及在此基础上形成的人生理想所构成。其中，世界观是基础和核心，它决定并制约着人生观和个人理想。人生观构成一个人思想境界的主要内容，它表现着实践个体对人生的根本态度、决定着个人行动的原则、对是非评价的标准，以及思想境界的高低。很难设想，一个奉行“人不为己，天诛地灭”人生哲学的人，能够成为高尚的人。只有树立起进步的、革命人生观的人，才能无私无畏，在祖国和人民需要的时候毫不犹豫地贡献出自己的一切。人生理想，也是思想境界的重要组成部分。没有理想，或者只有满足个人私欲的卑微趣味的人，不可能具有很高的思想境界。崇高的理想，来自对社会规律和人生目的的正确认识和对美好事物的追求，高远的思想境界与崇高的理想是密不可分的。除人的思想修养外，道德修养也是人的内在美的重要方面。道德修养具体表现为品德和情操，品德反映一个人的道德意识和道德行为的水准，情操则体现着高尚的情感和为正义而斗争的节操。具有良好道德修养的人才可能具有良好的品德和崇高的节操，而品德优良，情操高尚的人才是心灵美的人。

人的精神世界的美不是抽象、空洞的，它是通过语言、行为、表情等形式来表达的。语言直接表达人的思想，是思想的直接现实，它在一定程度上能传达出一个人内心世界的美或者丑。思想浅薄而庸俗不堪的人，很难有深刻，生动，优美，文明的语言；同样地，语言粗俗，下流的人，也不可能有美好的精神世界。此外，人的行为也直接、间接地表现着人的内心世界的美

丑。我们评价一个人不仅看他说了些什么，更重要的是看他做了些什么。只有精神世界美的人，才会有美的，文明的行为。行为的美丑是内心世界美与丑的真正试金石。在表现人的内心世界方面，表情也具有一定的作用，不同的表情能够反映出不同的心理活动。

人的内在精神世界的美，不是与生具有的，而是在实践中逐步形成的。除了良好的文化教育和道德熏陶外，艰苦的环境和严酷的斗争尤其能磨炼人的意志，铸造人的心灵。保尔·柯察金由一个普通人成长为一个卓越的无产阶级革命战士，这与他自觉地磨炼和考验自己是分不开的。雷锋同志由贫苦农民的儿子成长为共产主义战士，也是他从一点一滴作起、处处严格要求自己的结果。要成为一个对社会对人民有益的人，必须注意加强平日的思想修养和道德修养，使自己的精神世界更加充实，美好，完善。

(三) 人的内在美与外在美的关系

在现实生活中，人的内在美和外在美之间往往表现出比较复杂的关系。大致说来，有这样三种情况。

(1) 内在美与外在美和谐统一。即不但内在精神世界美，而且形体，容貌也美。如《巴黎圣母院》中的艾丝米拉达，她不但纯洁善良，有着美好的心灵，而且身材窈窕、容貌出众。在她身上，内在美与外在美达到了较完美的统一，给人以强烈的美感。这种内在美与外在美和谐统一的境界不是人人都能达到的，它受到自然条件（如形体，容貌等先天的条件）的限制，但只要经过努力，人人都能达到自己所能达到的最佳境界。

(2) 外形美而内心世界丑。如有些人片面追求外在美，对自己和别人的容貌、服饰看的很重，但却不注重提高自己的思想修养和道德修养。他们貌似君子，但举手投足之间却往往给人一种缺乏起码修养的感觉。这种只重外表美，不重内在美的做法是不足取的。尽管单纯的外在美一开始也可能给人以美感，但当进入冷静理智的审美过程以后，这种外在美就会由于不能长久遮盖内

心世界的丑而黯然失色。

(3) 内在美而外形丑。如先天或后天的残疾，老年发生的肌肉萎缩，皮肤皱褶、骨节变形等自然形体方面的变化，都能使人的外在方面出现不和谐。但是，这种外形丑不是必然等于内心世界也丑，在艺术和现实中，这种内美外丑的形象是常见的。例如《巴黎圣母院》中的卡西莫多，就是内心善良而外形丑陋的艺术形象。现实生活中，有许多高尚的人，为了祖国和人民的利益，损伤了自己的形体，尽管他们的肢体残缺不全，但精神是高尚的，内心是美好的。

在人的美中，内在美与外在美居于不同的地位。尽管外在美也有其相对独立的意义，但总的来说，内在美起着决定性作用，是人的美中更为本质，更为持久的方面。荀子曾说过："形不胜心，心不胜术，术正而顺之，则形象虽恶而心术善，无害为君子也，形象虽善而心术恶，无害为小人也。"① 评价一个人的美丑，外在的形体，容貌固然也是不可缺少的方面，但更为重要的是对内在精神世界的要求。如果一个人形体、容貌不甚美观，但却有一颗金子般的心，那也是值得尊敬与爱戴的。

第三节 艺 术 美

艺术，是艺术家从艺术角度对生活的认识与反映，是艺术家创造性劳动的结晶。艺术美则是美的艺术的一种特质，它存在于艺术的内容与形式及其统一之中，并表现为艺术所独具的魅力。艺术美高于现实美，是现实美的提炼、概括与升华；艺术美，不仅仅是"美"，其中包含着更为深广，复杂的内涵，特别是内在地包含着丑，并且在与丑的对立中获得美的规定。

① 《荀子·非相》。

一、艺术美的一般特征

艺术美是艺术所独具的特质，具有这种特质的艺术品能够产生强烈的艺术感染力，使人感到悲伤、喜悦、愤怒、忧愁，并且在种种复杂的情绪体验中，认识人生、净化心灵、陶冶情操，从而使内在的精神世界得到升华。

那么，艺术的这种奇特魅力是怎样产生的呢？许多艺术理论家、美学家对此发表了种种不同的看法。有的认为：艺术是社会生活的摹写，再现，而生活本身是美的，描写这种生活的艺术也必然是美的。有的则认为：艺术是艺术家主观感情的表现，它反映着艺术家对现实和自己内心世界的体验，寄托着艺术家的情感、愿望，而艺术品本身只不过是艺术家借以抒情、“言志”的媒介物。还有的认为：艺术的美在于艺术品的形式，这种形式本身具有独立的美学意义和永恒的审美价值，艺术美就表现在这些纯形式之中。这些观点，都是从不同的角度对艺术美的认识与探索，有一定的合理性。

我们认为，从实践的观点来看，艺术美来源于人类社会实践，是实践主体（包括艺术实践活动的主体）自由创造的本质力量在艺术中的集中表现和反映。

对艺术史的考察表明：艺术在其产生之初，就与社会生活有着十分密切的关系。在原始艺术中，大多是以原始人的狩猎活动为内容，这些粗陋的“艺术品”从不同方面反映着原始民族的劳动场面和生活风貌。例如，在西班牙阿尔塔米拉山洞里，有一幅长达十四米的动物群壁画，上面画着奔逃的野猪，站立的野马、野牛等动物，形象极为逼真，生动。它反映出动物在当时狩猎民族生活中占有极其重要的地位，使我们了解到当时的生产方式和生活方式。其他的原始艺术形式如装饰，舞蹈，音乐、雕刻等，也大多直接、间接地表现着原始人生产与生活的各方面的内容，从这些原始艺术中，我们能大致看出艺术是怎样产生并开始获得

"美"的特质的。

随着社会实践和社会生活的发展，艺术的种类与形式日趋多样并日渐分化，各种艺术的美的风格、特点、样式更加丰富多彩。实践主体的本质力量在艺术中得到了多层次、多侧面、多角度的表现。例如，有的作品直接反映以生产斗争为主要内容的社会实践；有的作品则重在抒发艺术实践主体的情绪体验和主观感受；也有的作品以非现实的，纯粹主观构想的东西为主要内容。尽管这些不同类型的作品在表现生活方面有的直接、有的间接，有的具体、有的抽象，但不论表现哪一个层次，选取哪一种角度，采用哪一种手法和形式，都不能脱离对生活的认识与体验，这是艺术获得"美"的特质的重要前提，也是艺术美的主要内容，否则，就会丧失艺术的基本规定，当然也就谈不到艺术美了。

艺术美不仅是对实践主体创造性本质力量的概括和反映，同时也是艺术创造主体的本质力量的体现。所谓艺术创造主体的本质力量，是指艺术家在艺术实践与生活实践基础之上产生与发展起来的，艺术地掌握世界的多种艺术认知能力与艺术实践能力，也就是艺术家的特殊的主观能动性。歌德曾经说过，艺术家对于自然有着双重关系，他既是自然的主宰，又是自然的奴隶。作为自然的奴隶，艺术家都忠实于生活，真实地反映生活；作为自然的主宰，艺术家不是对自然的一味摹仿，进行所谓"纯客观"的描写，而是在忠实于生活的前提下，充分调动自己的主观能动性，对生活的画面有所取舍，有所选择，有所剪裁，并将自己对于生活的认识、理解、体验溶入作品之中，在形象地揭示生活本质的同时，传达自己对生活的审美态度和审美评价。因此，充分地发挥艺术创造者的"本质力量"，是使艺术获得"美"的特质与魅力的基本条件，同时也是艺术美的最基本的特征。

除了本质的规定之外，艺术美还具有如下几个较为具体的感性特征：

(一) 艺术美的形象性

艺术同哲学等有所不同，它不是通过概念而是通过形象来反映生活、表达思想感情的。因此，艺术的美必须借助于形象才能被感受到，离开了生动具体的形象，就无艺术美可言。但这并不是说，凡是塑造了形象的艺术，都具有艺术美的魅力，那些图解各种概念的“艺术形象”，就难以给人以艺术的感染。什么样的形象才能获得艺术美呢？有两条基本的原则。第一，艺术地再现生活与表现生活，使二者尽可能达到完美地统一。也就是说，既要忠实于生活的本来面貌，又不必完全拘泥于生活的原形。齐白石就曾说过：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”。① 齐白石的许多作品如《虾》《荷花影》等，就以气韵生动、形神兼备、自然清新、意境深远的特色体现出他的艺术主张，给人以强烈的审美感受，成为艺术画廊中的珍品。第二，形象塑造须遵循典型化的原则。也就是塑造典型形象。典型形象是既富有鲜明个性特征、又体现社会生活本质的艺术形象，在某种意义上说，艺术形象典型化的程度，决定着艺术美的等级，形象越具有典型意义，审美价值与认识价值也就越大。在我国艺术史上，这种典型形象是不乏其例的：《三国演义》中风流倜傥的周瑜，足智多谋的诸葛亮；《水浒》中农民起义领袖的群像；《红楼梦》中的人物及故事情节；《阿Q正传》中的阿Q等众多的艺术形象都具有典型性，因而具有很高的审美价值。

(二) 艺术美的情感特征

艺术美之所以具有强烈的感染力，一个重要的原因，就在于表现着艺术家的强烈感情，不具情感的艺术，是不可能产生艺术魅力的。对于艺术美的情感特征，许多人都做过说明。《毛诗序》中说：“诗者志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不

---

①《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版，第20页。

足，不知手之舞之，足之蹈之也”。[1] 罗丹说："艺术就是感情"。[2] 我国古代艺术创作特别是诗歌艺术创作非常注重感情的作用。如辛弃疾的《菩萨蛮》：

郁孤台下清江水，中间多少行人泪，西北望长安，可怜无数山，青山遮不住，毕竟东流去。江晚正愁余，山深闻鹧鸪。

字里行间，洋溢着作者的种种复杂的情感，使人可以感受到作者的悲愤、哀怨、怅惘之情。从而产生种种复杂的审美情感和联想。

总之，情感是艺术美的重要组成部分，没有情感，就没有艺术，也就谈不到艺术美了。

二、艺术美与现实美及艺术丑之关系

(一) 艺术美与现实美

在美学史上，对艺术美与现实美的关系曾有两种不同的认识：黑格尔认为艺术美高于现实美，"因为艺术美是由心灵产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少"。[3] 车尔尼雪夫斯基则从"美是生活"的观点出发，主张现实美高于艺术美。在他看来"真正的最高的美正是人在现实世界中所遇到的美，而不是艺术所创造的美"。[4] 黑格尔的观点带有唯心主义理念论的色彩，而车尔尼雪夫斯基的看法则缺乏辩证法，两者都有一定的片面性。

其实，艺术美与现实美既有相联系的一面，又有相区别的一面，两者之间的关系是辩证的。对此，毛泽东曾作过精辟的阐述："人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有

① 《毛诗序》，《艺术特征论》，文化艺术出版社，1984年版，第310页。

② 《罗丹艺术论》人民美术出版社1978年版，第3页。

③黑格尔《美学》第1卷，第4页。

④车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》第11页。

不可比拟的生动丰富的内容，但是人们还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高、更强烈，更有集中性，更典型、更理想，因此就更具普遍性”。[1] 这个论述表明，艺术虽然来源于生活，是生活的反映，但艺术不能等同于生活，艺术美应该高于生活美。

首先，现实美往往是个别的，分散的，缺乏整体性，而艺术美则较为集中，较为典型，富有美的整体效果。许多艺术家的创作经验证明了这一点。老舍先生的名作《骆驼祥子》产生于一个朋友谈到的两件真事。一件是这个朋友曾雇了个车夫，这个车夫自己买了车，又卖掉，如此三起三落，到末了还是受穷。另一件是另一个车夫，曾被军队抓去，哪知因祸得福，他乘军队移动之际，牵回三匹骆驼。这两个故事作为现实中的小事，其间并无联系，也不具有更多的审美价值，但经过老舍的艺术创造和加工，这两件事就获得了意义，并具有了独特的审美价值。鲁迅先生说，他作品中的人物模特“没有专用过一个人，往往嘴在浙江，脸在北京，衣服在山西，是一个拼凑起来的角色”。[2] 这种拼凑，就是对生活美的提炼，筛选，只有这样，才能使分散的，个别的审美现象获得艺术美的魅力。

其次，现实美是自然状态的美，往往受到时空的局限。社会生活的不断发展、自然界的不断运动，都会改变或影响现实美的存在与发展。花有开有落，人有生有死，表现于社会生活和自然界的美的事物会随着季节、气候、环境的变化而改变或消失。艺术美则不受时空的限制，它一旦通过物质手段凝固下来之后，就可以成为世世代代的精神财富，为人类所共享。

再次，艺术美高于现实美，还集中表现为艺术美体现着艺术

---

① 《毛泽东选集》（袖珍本）第818页。

②鲁迅：《我怎样做起小说来》。

家的审美理想，反映着他对理想境界的追求及对现实事物的审美态度。例如名作《蒙娜丽莎》，就灌注着达·芬奇的审美理想，体现出作者的审美态度。他着意突出蒙娜丽莎的微笑，这与中世纪所特有的那种呆板、严肃、僵硬的表现方法形成了鲜明的对照，充分表现出画家对封建主义精神压迫的厌恶和对人性解放的向往与追求，体现出文艺复兴时期争自由、求幸福、摆脱封建精神枷锁的强烈时代精神。

艺术美虽然源于生活中的美，但它却比生活美更集中，更典型，更富有理想色彩，因而也就比生活美具有更为普遍的意义。

（二）艺术美与丑

艺术是生活的反映，它应当对生活中的美加以肯定和歌颂，将它们集中地表现出来。但是，生活不都是尽善尽美，往往是美丑共存、瑕瑜并见的。因此，艺术的表现内容和范围就不仅限于美的因素，也包括丑的因素。丑在艺术表现中也占有较为重要的地位。

现实生活中，真、善、美，往往是同假、恶、丑相比较而存在、相斗争而发展的。这种真与假、善与恶、美与丑的对立斗争必然反映到艺术中来，并且往往构成艺术作品矛盾冲突的基础和人物性格发展的内在动力。艺术史上，艺术家们非常重视丑在艺术中的作用，写出了许多反映、揭露、鞭挞丑的艺术作品。但丁的《神曲》，罗丹的《欧米哀尔》，果戈里的《死魂灵》、《钦差大臣》等等，就是直接以丑的东西为反映对象的。至于既表现美，又反映丑的作品那就更多了，这些作品往往具有更为强烈的艺术感染力和震撼力，尤其为人们所喜爱。

丑的东西一旦进入艺术，为什么就能够产生强烈的审美效果？艺术丑与艺术美有着什么样的关系？

第一，就丑的特性而言，虽经艺术的加工、概括，本身并未发生变化，而只是使丑得到了更加集中、强烈、典型的表现，从而使丑的认识价值得到了艺术的表现，并因此转化为审美对象。

例如，在艺术作品中出现的许多奸臣、伪君子、小人、暴君、独裁者等艺术形象就是对丑的直接描写，这些人物并未因为进入艺术而变得光彩夺目，而是作为丑的典型成为人们行为与道德的借鉴。正因为如此，丑的形象才难以使人忘怀，并常常起着警世、劝善的潜在作用。

第二，艺术中的丑在表现人物性格，突出、反衬艺术美的整体效果方面具有特殊的作用，丑往往成为艺术美的独特表现手段而为艺术家所采用。雨果在塑造艺术形象时，常将美与丑的对立直接体现在一个人物身上，通过这种美丑的相互衬托，对比，起到了突出人物性格，深化作品内容的作用，因此他塑造的人物如《巴黎圣母院》中的钟楼怪人和上尉等都给人留下深刻的印象，使人难以忘怀。在背景广阔、人物众多、情节复杂的大中型作品中，丑的要素也是不可缺少的，这不仅是因为丑可以从反面表现美，肯定美，而且因为丑本身有着存在的现实根据和理由，所以，丑的东西可以而且有必要成为艺术中的独立内容。

第三，从美感特点上看，艺术中的丑与艺术美有所不同，艺术中的丑，由于得到了更为集中、更为强烈的表现而更能引起人们的不快、厌恶、反感，从而对其取否定的伦理态度。而艺术美则引起赏心悦目的美感。车尔尼雪夫斯基对此作过说明。他认为，一件艺术作品虽然从它的艺术成就引起美的快感，却可以因为那被描写的事物的本质而唤起痛苦、甚至憎恶。这表明，艺术中的丑不仅可以作为美的陪衬而存在，而且也具有独立的审美意义，这种意义就是通过揭示丑，揭露丑来引起人们对丑的厌恶和对美的追求，从而起到否定丑、认识丑的作用。

需要指出的是，上述的丑，不仅仅限于自然事物或人的形体的丑，丑作为否定性要素，主要是指那些与人类历史发展和社会进步要求不相符合的一切阴暗、腐朽、龌龊的东西，只有在这样的深度和广度上表现丑，理解丑，则丑的审美价值才能真正得以实现。

三、艺术美的审美功能

艺术作为社会意识的基本形式，来源于社会生活，并对社会生活有反作用。这种反作用是通过艺术的诸种功能实现的，其中，艺术美的审美功能是首要的和基本的功能。

首先，艺术美能提高人们的审美能力，培养人们高雅的审美情趣。艺术是人们认识与掌握世界的基本方式，其目的在于认识生活，反映生活，并创造生活。要实现艺术的这种目的，就必须能够欣赏艺术，而艺术美在培养与提高人们的审美能力方面，具有现实美不可比拟的作用，因为艺术美比现实美更集中，更强烈，更动人，因而更富感染力。"消费对于对象所感到的需要，是对于对象的知觉所创造的，艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众，——任何其它产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。"① 艺术美与欣赏大众之间的关系也是这样：艺术美使人们的审美能力不断提高，对美的要求也不断变化，而审美能力的提高和审美需求的变化又促使艺术美的创造与欣赏向更高级的阶段发展，正是在这种互为主客体的交互作用与发展中，艺术的目的才得以实现。

其次，艺术美能够培养、丰富、完善人的高尚情感。人是有感情的动物。高尚的、健康的感情是人的精神完美的重要条件和标志。而艺术美对于培养和丰富人的高尚情感具有独特的作用。美的艺术品无不渗透着艺术家的感情，寄托着他的爱憎。汤显祖创作《牡丹亭》时，因写到"赏春香还是你旧罗裙"，不觉伤心落泪。梁斌在创作《红旗谱》时，也"无数次流下眼泪，是流着泪写完这本书的。"艺术家的这种充沛而丰富的情感通过艺术形象传达给欣赏者，必然引起强烈的情感共鸣，产生或悲，或喜，或怒，或愤的情绪，进而使感情得到净化、丰富和升华。艺术美的

① 《政治经济学批判》导言，《马克思恩格斯选集》第2卷，第95页。

情感内容，对于培养人的精神之美是不可缺少的条件。

再次，艺术美能激发人们的想象力和创造力。艺术与科学不同，科学诉诸理智，它对事物的认识不增不减。而艺术诉诸感觉，引起人们对美的感受和丰富的想象。在对艺术美的感受中，人们就会发挥想象的力量，完善，补充，丰富，甚至改变对象在自己心目中的性质，重新创造出新的完美意象来。当然，这种想象力和创造力所引起的结果是因人而异的。

第四节　科学美与技术美

科学、技术是人类认识自然、改造自然的特殊产物，也是人类智慧水平与文明状况的客观尺度。就其本质而言，它们体现着人类改造自然的本质力量，标志着人类对自然规律的认识及运用对于规律的认识改造自然、实现自己的目的以获得自由的程度。从这个意义上说，科学、技术的本质与美的本质是相一致的，科学技术领域也是美的领域。

一、科学与美

早在古希腊，人们对科学与美的关系就有着朴素的认识。毕达哥拉斯学派认为，整个自然界是一个和谐的整体，是按照数的一定原则形成的。将这一原则运用到艺术中，毕达哥拉斯学派提出了音乐之美的客观基础在于符合一定的数的比例的观点；将这一原则运用到天文学的研究中，就形成了所谓“宇宙和谐”的概念。这是科学美思想的最初萌芽，虽然具有直观性、朴素性，但却是很有价值的。亚里士多德在其《形而上学》一书中，明确地认为科学与美有着密切的联系，在表现和谐、匀称等自然结构之美方面,科学美具有独特的作用。近代著名科学家刻卜勒,也以其科学实践证明了科学与美的确具有某种关系，他借助于“和谐”这一美的法则对天体运行的规律进行了研究，通过一首古老乐曲

与天体运行的对比，发现了行星运动的"旋律"。随着科学的发展，人们对科学创造与美的关系给予了更多的关注与探讨，如法国数学家彭加勒对科学美在科学发现中的作用进行了较深入的研究，并提出了科学美的定义；爱因斯坦则根据自己在科学研究中所获得的美感体验，肯定了科学美的实在性。其它如科学史家库恩、美学家格拉兹曼等都对科学美的问题做了研究，尽管这些研究还很不充分，但却表明了一点：科学美的确是客观存在的。

（一）科学美的形态特征

科学，就其实践性而言，是一个认识自然、改造自然的创造性活动过程，就其理论性而言，又表现为既定的理论体系或理论形态。在这两个不同的方面中，美的表现形式及作用特点是很不相同的。

首先谈科学理论美。科学理论美，是一种理性美（或理智美），同其它形态的美相比，它不是以某种直接的，具体可感的形象为基础，而是以某种间接的，表现于理论中并已为人们所认识的自然秩序、自然结构或自然规律为基础。具体地说，科学理论之美体现在两个方面。

1. 科学理论作为一种认识，从不同侧面反映出存在于自然界的"和谐""对称""匀衡"等规律，它能使我们摆脱自然界纷繁杂乱的现象，洞察自然界内在的和谐性与秩序性，从中领悟到物质世界内在的完美统一和令人惊叹的奇妙结构，从而产生一种崇高、博大、惊叹的审美感受。爱因斯坦所创立的相对论，正确地揭示了物质、运动、时空的本质联系，使人们对时空的认识产生了一个飞跃。爱因斯坦在谈到这一理论时曾说："没有一个完全了解这个理论的人能逃出它的魔力"。[1] 这一理论之所以具有"魔力"就在于它揭示了自然界的内在规律，并且通过严谨的理论再

[1]转引自钱德拉萨克《美与科学对美的探求》，《科学与哲学》1980年第4期，第74页。

现了自然内部有机联系的美妙图景。海森堡在谈到创立量子力学理论的情形时写道："我窥测到一个异常美丽的内部，当想到现在必须探明自然界如此慷慨地展开在我面前的数学结构的这一宝藏时，我几乎晕眩了"。[①] 从科学家们的体验中可以看出，科学理论能够以特殊的方式展示出自然界有机联系的美妙图景和自然事物奇异的内部结构，尽管我们难以用感官直接感知，但却可借助理性和想象的力量在思维中予以把握，并能由此获得美感，从这个意义上说，科学理论可以成为审美对象。

2. 科学理论的美还体现在科学理论自身结构的简单、清晰、透彻等方面。科学理论是科学认识的结果，也是科学家创造性本质力量的体现。透彻的理论和简洁的公式，就是对这种创造性活动的自我肯定，通过这种理论或公式，人们一方面能从中直接领略到自然的内在结构，另一方面也能从中感到人类智慧的力量。由此产生出愉悦的审美感受。

当然，科学理论的美相对于它的真来说，是次要的方面，但是，真、善、美是统一的，在科学中也不例外。在科学研究中，常常有这样的情况，在一个理论的科学性尚未得到证明之前，对这一理论所作的审美判断往往能够导致对其是否科学作出预见，这就是所谓"以美引真"。有的科学家对此曾作过这样的说明，一个由非常强的美学敏感性的科学家发展的理论最后可能是真的，即使在它公布的时候看起来不那么真。这一看法表明，美在科学中的确有着积极的作用。

其次，在科学认识和理论创造的过程中，美的原则也常常发挥着潜在的作用。

科学是人类认识与改造自然的创造性活动，它同人类其它实践活动一样，既遵循自身的规律，即科学创造所遵循的一般规

①转引自钱德拉萨克《美与科学对美的探求》，《科学与哲学》1980年第4期，第74页。

律，也遵循美的规律，即按照美的规律来创造。渗透于科学创造活动中的美的规律与法则，其作用主要在于使这种创造活动具有明确的方向性和确定性。丹纳在《艺术哲学》中曾涉及到这个问题。他说，在进行科学认识活动时，要注意"分析各种观念、注意观念的隶属关系，建立观念的连锁，不让其中缺少一个环节，使整个连锁有一项颠扑不破的定理或是大家熟悉的一组经验作根据，津津有味地铸成所有的环节，把它们接合，加多，考验，唯一的动机是要这些环节越多越好、越紧密越好。"① 丹纳所说的铸造一个完整的环节，就是要求通过建立一个完整的观念体系来把握、反映自然界多层次、多环节、多系统的内在结构的完整与和谐，从而达到揭示自然规律的目的。可以看出，美的原则，主要是对称、和谐、整体性等形式美的规则，在这里潜在地起着某种积极作用。

在科学创造中，还伴随着与艺术的审美直觉相类似的科学创造的直觉，这种直觉在科学发现和对科学美的感受中有着明显的作用。科学理论的建立是从提出假说开始的，而假说的核心观念却常常是借助于科学直觉获得的。许多科学家在谈到科学理论提出与形成过程的特点时，都谈到这样一种体验：似乎客观外界的原型并不首先通过一个概念的过程被接受，而是犹如图画般地被"看"出来的。科学家泡利对此曾作过一个很好的说明："从最初无序的实验数据到达理念的桥梁，是由于早就存在于灵魂——开卜勒的原型——中的一定的原始表象所组成的。这些原始的表象并不处在意识中或与特殊的理性上可公式化的思想相联系。相反，它是属于人的灵魂的无意识区域的形式，即具有强烈感情色彩内容的表象问题，这个内容不是被想出来的，而仿佛是被图画似地看出来的"。② 这就是科学的直觉，凭着这种直觉往往能直接获

①丹纳：《艺术哲学》第252页。
②《科学与哲学》1980年第4期。

得对自然规律的正确认识，而这种直觉的认识，则往往涉及到“具有强烈感情色彩内容的表象的问题”，而这些都与美有着某种联系。

（二）科学美的美感特征

美的事物会引起相应的审美感受，科学美作为一种美，也能使人产生美感。当然，与其它形态的美感不同，对科学美的感受并不仅仅是靠瞬间直观获得的，而主要是借助于心灵和理性、通过对科学中的美的领悟来获得。在科学史上，人们将对科学的感受分成三种类型。第一种是当科学家在经过艰苦的探索之后，获得了积极的科学成果而产生的理性愉快。第二种是由于灵感突发而解决了百思不得其解的疑难问题所产生的愉快。第三种是当自然界中令人震惊的简单性，完整性和秩序性通过科学理论或公式显示出来时，科学家感到的惊奇与狂喜。后两种感受就是科学美的美感，这种美感不是生理的，而是精神的，获得这种美感的科学家的共同体验是震惊与惊奇，欣喜与激动。从本质上看，科学美感是科学家对人类科学创造的伟大力量的体验，这种体验，既包括对自然界和谐之美的情绪体验，也包括人类在揭示出自然界奥秘之后，对于被揭示的自然对象居高临下的优越感的体验。当然，科学美的美感与其它形态美的美感之间的区别，还有待进一步研究。

二、技术与美

本世纪二、三十年代，科学技术获得了长足的进步，新技术，新工艺，新产品不断地被开发出来，它一方面丰富了人类的物质生活，另一方面加剧了技术领域的竞争，与此同时，也开阔了人们的审美视野，提高了人们对产品的审美欣赏水平。为了迎合人们对产品的审美要求，提高产品在市场上的竞争力，目前，世界上许多国家的产品设计与生产部分对技术领域的审美问题给予了高度的重视，使技术美的理论研究和实践取得了很大进步。

我国现在实行对外开放和对内搞活的政策，要跟上世界技术发展的潮流，使我们的产品在世界市场上具有竞争力，也需要大力开展对技术美的研究，这是美学研究的新课题。

（一）技术美的形态及特点

技术美，就其美的客观形态而言，是指工业产品的形式美，就其主观方面而言，是指设计者在产品设计中所遵循的审美原则。任何一件工业产品所显示的技术美，都是设计者审美观点在产品中的体现。因此，技术美的核心问题，是如何在工业产品的设计和创造中，将现实的美学原则与产品的效用完美统一起来，从而促使工业产品的价值尽快得到实现。

技术美作为美的一种形态，一方面体现着美的本质，另一方面，也有着自身的特点。第一，技术中的美不具有独立的意义，只有在与产品的功效相结合的前提下，才能发挥其审美的作用。一般的说，产品的功效是产品美的基础与前提，离开了产品的功能效用，产品的美就失去了意义。人们愿意购买虽不太美但却实用的产品，却不愿去买虽美观但不实用的产品。因此，只有把美的原则与实用的原则统一起来，技术美才能真正显出美的光彩，发挥美的效用。第二，技术美有较大的变易性。技术是随着科学水平的发展而不断发展的，新技术，新工艺的不断产生与运用，必然加速新产品的开发和老产品的更新换代，体现在产品中的审美观也就会随之发生变化，人们从社会消费心理，审美心理的变化中不断发现新的审美要求，并且将其在产品的设计中体现出来，因而，产品设计的审美观点便处在经常的变化之中。可以这样说，产品的更新换代反映着人们审美观念变化的趋向，而这种不断变化的审美观点，又影响着工业产品的设计思想。这二者之间处在不断的相互作用中，这种相互作用的周期，是与科学、技术的发展速度相关连的。第三，随着科学技术的发展，技术美的标准日益趋向统一。目前国际工业品的生产趋势是通用化，产品的规格、型号以及各种技术指标要求有较为统一的标准，这种统

一对于生产、交换、消费有着重要意义。因此，这就要求不仅在技术上采用统一的标准，而且在产品的审美方面，更多地考虑到不同民族，不同国家在美学趣味上的共同要求，这样才能使产品的价值尽快得到实现。

（二）技术美的一般美学原则

所谓技术美的一般美学原则，是指产品艺术设计中所应遵循的原则，它不是在设计各种产品时所持的具体审美观点，而是关于工业产品与审美要求之间最一般关系的原则。概括地说，这一原则包括两个方面，一是合目的性，另一方面是合规律性。

合目的性是说产品设计既要注意经济实用，又要具有科学性。一般来说，除了艺术等部门外，其它产品都必须具有满足人们物质需要的有用性，工业产品的设计尤其要把实用原则放在首位。在这个前提下，才能求美、求新。从产品的美与实用的关系来说，应该把这样两种美加以区别：一种是产品达到了本类产品的类的完满性而表现出的美。比如劳动工具的光滑、对称与整体和谐，是符合于工具的目的及对象的必然要求而显示出来的美。另一种则是与产品本身的目的无关的纯粹装饰性的美。例如，为了使产品外观合于审美要求而加以种种雕饰，使其符合我们某一特定的，但与产品的实用性无关的审美需求。前者是产品的内在形式美，是设计中刻意追求的美，后者是产品的外在形式美。对这种美的追求，应以不影响产品的实用，不妨碍产品价值的实现为前提。产品设计的科学性原则，是指如何在技术上保证使产品的实用性得到更好的实现的原则。在设计制造同一类产品的不同方案的选择中，取简单而不取复杂，取精巧而不取笨重，取异而不取同，这样，产品的实用性才能更好地得到实现。

所谓技术美的合规律性，一方面是说产品的艺术设计要合于美的一般规律，另一方面又要在设计中不断总结、发现采用新的审美标准，体现特定时期的审美理想，并从中找出新的美学原则。如前所述，技术美就其客观存在方式来说，表现在产品的造

型、工艺、色彩等形式之中，在这里，形式美的一般规律如和谐、比例、均衡、多样性统一等都起着一定的作用。但由于各民族审美观有着较大的差异，而且随着社会生活的变化不断发生变化，因此，美的一般原则与规律在不同民族、不同审美主体的审美过程中又有着多种不同的表现形式。另外，在审美中往往会出现一种逆反的审美心理，这种逆反的审美心理以违反大多数人的审美观点、标新立异和反传统为特征，而这样一些反传统的审美追求往往能够促成新的审美观念产生，并且对人们的审美观念和消费心理产生巨大的影响。因此，在产品的设计与制造中，应在满足大多数消费者审美心理要求的情况下，密切注意社会上出现的新的审美趋势，从中总结出带有规律性的东西，使产品更好地"按照美的规律"进行创造。

(三) 技术美在审美领域中的地位

在广阔的美的领域中，技术美作为美的一种形态，具有着独特的地位和作用。从它的性质来看，技术美是技术与美学的结合，是美学在技术领域中的运用和体现。技术美属于实用美学的范畴，它在社会生活各个领域普遍存在并具有重要的作用。

技术美的存在是极其广泛的。可以说，哪里有技术设计与工业产品，哪里就有技术美。随着现代社会工业生产的发展，工业产品已成为人们生产与生活中最亲密的伙伴。以家庭生活为例，在现代家庭中，小至锅碗瓢勺，大到房屋设计、家用电器，都是工业产品。它们不仅改变着人们的生活方式，而且也改变着人们的审美方式。崭新的、现代审美意识通过工业产品影响着千家万户，潜移默化地培养着人们新的审美观念。可见，广泛存在的技术美对人们新的审美观念的形成有着明显的影响。

从技术美的特殊审美作用来看，技术美对于产品价值的早日实现有着不可忽视的作用。现代人对工业产品的要求不仅仅是实用，更要求美观。同类产品，因为花色、外型、工艺等审美方面的差异，会使产品的价格发生很大差别，这就会直接影响到产品

的销售。因此，各国工业品生产部门都非常重视对技术美的研究和开发，在产品的造型、色彩、装饰、包装、工艺等方面不惜财力、物力。事实证明，提高产品设计的审美水平，的确是提高产品在国际市场的竞争力，增加销售额的有效途径。

近年来，技术美的问题日益受到各国政府和生产部门的重视，美、苏、日、英、法等国相继建立了一批专门研究技术美的机构，以技术中的美学问题为研究对象的新兴学科—技术美学也有了较大发展。总之，技术美学正显出一种方兴未艾的发展势头。

思考题

1. 未经人类实践作用的自然事物为什么能够成为审美对象？

2. 为什么说社会美的核心是人的美？人的内在美与外在美的关系如何？

3. 艺术美有什么特征？

4. 如何理解科学美的本质？

5. 技术美的一般美学原则是什么？

参考书目

1. 《山水与美学》伍蠡甫主编，上海文艺出版社出版。

2. 《艺术概论》文化艺术出版社出版。

3. 《技术美学的对象与功用》张帆《文艺研究》1986年第6期。

第五章　美的范畴

内容提要

美的范畴是不同类型审美现象的主观反映。美的范畴有优美、崇高、悲剧、喜剧等。以和谐为特征的美的事物或现象是优美，这种美直接诉诸感觉，使人产生愉快、喜悦的审美感受。崇高之美以不和谐为其基本特征，它更多地诉诸人的理智，通过理智的思考与情感的激荡获得审美感觉。悲剧有广义与狭义之分，作为美的范畴的悲剧是指社会生活与艺术中广泛存在的悲剧性审美现象，悲剧最深刻的根据，存在于社会历史发展过程中的种种矛盾与冲突之中。喜剧也有广义与狭义之别。作为范畴的喜剧是指普遍存在于社会生活与艺术之中的喜剧性审美现象。喜剧性现象是多种多样的，滑稽、幽默、讽刺等是较为常见的喜剧现象。优美与崇高存在于自然、社会与艺术领域，而悲剧和喜剧则主要存在于社会生活与艺术之中。

范畴是具有最大普遍性的概念。美的范畴就是美学中具有最大普遍性意义的概念，它们概括反映着各类具有不同审美特色的美的事物或美的现象，构成了美学的基本框架。

美学范畴与其他范畴如哲学范畴相比，有着自身的特点：从被反映对象的特征来看，美的范畴是关于客观存在的美的概括和反映，但却较为偏重于体现人的活动的合目的性与合规律性的统一，也就是说，美的范畴既是对存在对象本质的反映，也是对人的自由创造的本质的反映。从反映的特点来看，美的范畴不是对

美的现象进行直接的本质界说和概括，而是通过对一类审美现象具有的突出感性特征的把握来间接表现美的本质，因此，美的范畴本身就具有一定程度的形象性。这就要求在理解美的范畴时，把它与其他类型的范畴区别开来。

第一节 优　　美

优美（秀美、秀雅）是人们较早给予注意和研究的审美现象。美学史上常将优美与美混为一谈。它有时指美的本质，有时又指美的现象。到了近代，美和优美才被区别开来。前者一般用来表示美的本质，后者则用作范畴表示一类审美现象。这里所说的优美，是指美的范畴。

一、优美的美学特征

优美是自然、社会、艺术中广泛存在的一种审美现象，这类审美现象以其独特的方式表现着美的本质。同其它类型的审美现象相比，优美在形式、内容以及美感等方面都独具特点。

从形式上来看，优美对象在运动状态和结构方式上有如下特征。

运动状态：一般速度较慢，动作舒缓，节奏变化不是十分突然；不同运动形式之间的转换平缓而无痕迹，起伏幅度适中且富有连续性；运动形式一般比较单一、多表现为可感的机械运动形式。例如，《仿唐乐舞》、《丝路花雨》等舞蹈中演员的翩翩舞姿，款款而飞的蝴蝶、蜻蜓；舒缓、流畅的乐曲；以及潺潺流动的溪水等都具有上述运动特点，使人感到很优美。静止状态的审美对象也可以是优美的。如婷婷玉立的少女，清幽淡远的山水画，以及相对静止的自然风光等都是静的优美，当然，这种静不是僵死、呆板，而是内在地显示着运动的趋向和蓬勃的生机。

结构方式：优美对象的结构特点一方面表现于空间规模，另

一方面表现于构成方式。空间规模指审美对象体积的大小和重量的程度。一般来说，优美对象的体积应该较小，而不是粗大笨重。这是优美对象在量上的突出特点。为什么现实中的高山峻岭给人以崇高之感，而盆景中的假山却给人以秀雅之感，原因之一就在于盆景比现实中的真景体积小，重量轻，给人的感觉就不是粗、大而是小巧玲珑。在构成方式上，其一，物体的各部分须不露棱角，彼此溶成一片；表面应光滑、柔软；在线条上，"美必须避开直线条，然而又必须缓慢地偏离直线。"[1] 这样，形成的蛇形或波浪形曲线才具有优美感。其二，各部分之间比例协调，富有整体和谐感。朗吉弩斯说："正如人体要靠四肢五官的配合才能显得美，整体中任何一部分如果割裂开来孤立看待，是没有什么引人注意的；但是所有各部分综合在一起，就形成一个完美的整体"。[2] 整体的和谐，不仅是单个优美对象的条件，也是复杂结构优美对象的条件。杜甫有一首《无题》便表现出这种整体和谐的优美意境："两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天，窗含西岭千秋雪、门泊东吴万里船。"诗中表现出动与静、整体与部分、远与近、大与小等多方面的和谐，达到了优美境界。此外，颜色的和谐也是优美对象的形式特点。一般来说，优美对象的颜色比较鲜明，但不强烈，不具刺激性。各种颜色的搭配应比例协调，不宜过艳过浓，否则就会破坏优美的整体效果。

尽管优美主要反映了一类审美现象的形式特征，但也并非毫无内容。优美对象的内容，主要表现在实践主体同优美对象的关系之中，如果说，崇高表现为实践主体与客体的对立，冲突，那么优美则表现为实践主体与客体的和谐统一。这种统一，是现实与实践、真与善，合规律性与合目的性和谐交融的统一，此外，优美对象自身中一般不包含丑的因素，而将丑排除在自身之外，

---

①博克《论崇高与美》，《古典文艺理论译丛》第5期，第65页。

②朗吉弩斯《论崇高》，《西方美学家论美和美感》，第48页。

并且通过与丑的直接对立表现美。因此，我们在欣赏优美的事物时，往往无须经过反复思考，便可通过感官直接感受到美。这就是优美对象在内容方面的特征。

总之，无论是形式还是内容，优美对象都具有和谐的特征。这一特征，便决定了优美的美感特点。

二、优美感的特点

从美感的形成特点看，优美可以直接诉诸人的感觉、知觉而产生美感。而崇高等形态的美则不具这一特点。人们在欣赏暴风急雨、荒山野岭、戈壁沙漠等自然景象时，很难从形式上感受到美，而是需要经过理智的积极探索和情感的高扬、激荡才能体味到蕴含于其中的美。但从小溪、山泉、新月、春花等对象中，人们却可以直接获得美感。这是因为优美表现为主客体的和谐统一，它自身中不包含有丑的因素，无须经过内心对丑的否定来间接肯定美。所以，人们能够通过感官从对象的形式，结构、色彩、状态等方面直接得出美的评价。

优美对象能使人产生喜悦，愉快的审美感受。博克指出：优美和崇高引起的美感大不相同，前者以快感为基础，后者以痛感为基础。[①] 车尔尼雪夫斯基也指出："美感（即优美感）的一个主要特征，是一种温柔的喜悦。"[②] 这种"温柔的喜悦"感一方面来自优美对象和谐统一的、合规律性的形式，另一方面也因为优美能够使人精神愉悦、心情舒畅、合于人们生活的目的，是人们生活中不可缺少的内容。

优美还可给人以宁静，平和之感。由于优美对象在运动形式上表现为舒缓、轻盈、柔和、在结构上表现为和谐、平滑，因而能使人产生一种温柔、宁静、平和的感觉。例如，每当人们欣赏

① 《西方美学家论美和美感》，第 123 页。

②车尔尼雪夫斯基《论崇高与滑稽》，《车尔尼雪夫斯基论文学》第 73 页。

古希腊雕塑《米洛的维那斯》时往往会被维那斯那优美，安宁，静穆的神情所感染，心灵的境界似乎更加开阔，心情也变得很平静，安宁。优美对象这种养怡精神，调节情绪的作用是很突出的。

三、优美的不同特色及审美功能

在自然界，社会和艺术中，优美对象的属性，结构，以及这些属性、结构同人们实践、生活的联系是复杂多样的。不同对象的优美，具有不同的审美特色。

我国清代文艺理论家姚鼐在论及阴柔之美（即优美）时指出："其得于阴与柔之美者、则其文如升初日，如清风、如云、如霞、如烟、如幽林曲涧、如沦、如漾、如珠玉之辉、如鸿鹄之鸣而入廖廓。"① 这里所说的"如云"、"如霞"、"如烟"、"如沦"、"如漾"等，都是不同特色的优美。优美对象的不同特色和风格，还可以通过美感加以区别。例如：瑶瑟朱弦给人以古朴、典雅之感；层楼叠阁，雕梁画栋给人以辉煌壮丽之感；乱山积雪给人以明朗、宁静之感；蓝天白云给人以高远开阔之感；古松白鹤则给人以挺拔飘逸之感。这种种不同的优美感，反映出优美形态的多样性。

在自然、社会、艺术等不同层次的审美领域中，优美也显现着不同的特点。自然界的优美，体现着实践主体合目的性的活动与自然规律的和谐统一，这种和谐与统一，主要通过自然界优美对象的运动形式，结构、色彩等因素表现出来。迷人的桂林山水、秀丽的西湖景色……无不体现着合目的性与合规律性的统一。社会生活中的优美，主要表现在人们实践活动的过程和结果之中。其特点是：真与善在社会事物的审美中具有突出的意义。例如，人们创造并美化自己的生活环境，是为了更好地在其中生

---

①《美学资料集》，河南人民出版社，第430页。

活，环境的优美就突出地表现了功利性（善）、合规律性（真）的内容。又如人的形体、动作、丰满的肌肉和优美的形体，一方面是合目的性实践活动的结果，另一方面又是从事灵活性、柔韧性要求更高的实践活动的条件，同样，离不开真与善。艺术中的优美，是自然、社会中优美现象的能动表现。在古代希腊，优美曾经是艺术和审美活动的主要内容，也是最重要的审美标准和人们刻意追求的美的理想。在这种美学原则的指导下，曾经创作了大批优美的雕塑、音乐、诗歌作品。后来，尽管优美不再是艺术创作中最重要的美学原则，但作为一类普遍存在的审美现象，它仍然是艺术创作的基本要求。

优美作为普遍的审美现象，具有积极的审美作用。第一，能够愉悦精神，陶冶性情。在这方面，自然界的优美具有独特的作用。人们置身于优美的自然风景，能够产生喜悦、愉快的感受，身心仿佛都溶入大自然之中，心胸也随之开阔起来。第二，在绘画、雕塑、音乐、舞蹈等艺术样式中，优美仍不失为一种审美理想和基本标准，同时也是人们日常审美活动中不可缺少的内容。《梁祝》《春江花月夜》《蓝色多瑙河》等乐曲之所以让人百听不厌，其音调的流畅、优美无疑起着主要的作用。第三，优美的景物对于改善人们的环境，美化生活有着积极的作用。人们修建公园，植树造林，种草养花，养鱼养鸟，装饰房间等都是为了创造优美，舒适的环境，以利于工作，学习和身体健康。由此可见，优美与人们的生活有着密切联系，它比崇高等形态的美更为广泛，更具功利性，是人们审美活动中不可缺少的内容。

第二节 崇　　高

崇高是与优美相区别又相联系的美学范畴。与优美相比，崇高在形式上以不规则，不和谐为特征；在内容上，则直接、间接地表现着人类发展过程中的复杂、艰难、曲折。崇高的本质，在

于实践主体在同客观现实相互作用过程中的冲突和斗争。它以独特的审美形态记载着人类实践的艰苦业绩与社会进步的光辉历程，具有特殊的审美价值。

一、崇高理论的发展

“崇高”这一范畴是舶来品，它最早见于古罗马朗吉弩斯的《论崇高》。朗吉弩斯用它来表示一种修词的方法，并作为辩论水平高低的一条标准。凡在辩论中正确运用了崇高这一方法者，其论辩便会具有极大的力量。这时的“崇高”尚未成为美学范畴。后来，崇高日益成为一种道德评价的用语，并进而演变为一个道德范畴。到了近代，崇高这一范畴才被人们运用到审美领域，形成了一些富有价值的认识，这些认识大致分为以下三个方面：

（一）崇高对象的形式特征。

十八世纪的英国美学家荷迦兹认为，崇高体的特点是“巨大”“样子难看”。他说：“宏大的形状，纵使样子难看，然而由于它们的巨大，无论如何会引起我们的注意，激起我们的赞美”。① 博克通过对崇高与优美的比较，描绘了崇高对象的审美特征。他认为，崇高对象在体积方面是巨大的；形式上多是奔放不羁的直线条；表面粗糙而凹凸不平；色彩显的阴暗朦胧。② 康德对崇高作了独到的解释。他认为有两种形式的崇高，一是数学的崇高，二是力学的崇高。数学的崇高是指崇高体的体积和数量巨大；力学的崇高是指崇高对象具有巨大的力量和不可遏制的气势，例如高耸的断岩、狂暴的火山、猛烈的飓风等自然对象就表现为力学的崇高。

（二）关于崇高感的特点

荷迦兹认为，崇高给人的感受先是恐怖，继而崇敬。他说：

---

①《西方美学家论美和美感》第106页。

②参见《论崇高与美》，《古典文艺理论译丛》第3期第65页。

"巨大的、无定形的岩石本身具有一种惹人喜欢的恐怖""当大量的美的形态呈现在眼前时，心中的快乐增加了，而恐怖则缓和下来变成了崇敬"。① 博克认为，崇高总是引起惊赞，同时伴随着恐怖。他说："惊异就是崇高感的最高效果""其中还含有若干程度的恐怖"② 康德认为，崇高引起的感觉先是恐怖，后是愉快，而这种崇高的愉快"不只是含着积极的快乐，更多地是惊叹或崇敬"。③ 车尔尼雪夫斯基认为，静观伟大之时，我们所感到的或者是畏惧，或者是惊叹，或者是对自己力量和人的尊严的自豪感。

(三)"崇高"的本质

崇高感起源于何处？崇高的本质是什么？是人的主观感觉，还是对客观的崇高对象的审美特点的反映，抑或是主客观的统一？康德从主观唯心主义出发，认为崇高感是理性与想象力的矛盾运动，是人对自己的伦理道德的力量、尊严的胜利所产生的愉快和喜悦。自然界本身不存在什么崇高的性质，是我们主观赋与自然界的。黑格尔则从客观唯心主义出发，认为崇高这一审美现象是由于有限的感性内容容纳不了无限的绝对理念，使得感性形象发生了形变和扭曲，显示出理念的无限力量。车尔尼雪夫斯基批驳了唯心主义的崇高论，认为大自然的伟大确实存在，而不是由我们的幻想塞到这里面去的。他所说的伟大，就是指崇高。但他把崇高归结为："凡是大大高出于我们拿来与之相比的东西就是伟大"。仍然没有对崇高的本质作出科学的解释，带有机械唯物论的色彩。

上述关于崇高的理论有这样两个特点：第一，大多局限于自然事物的崇高，并且将自然物的崇高归结为自然形式的"巨大"

① 《古典文艺理论译丛》第3辑第33页，人民文学出版社，1963年版；

② 《美学资料集》第333页。

③康德《判断力批判》上卷，第83—84页。

"粗糙"，没有能揭示出崇高的真正根源和最主要领域——人类的社会实践和社会生活。第二，对于崇高感的解释虽然包含着正确的成份，但总的倾向比较消极，几乎都突出强调崇高引起的恐怖心理现象。其实，崇高除了引起恐怖、惊赞、崇敬之外，还具有促使人们思考、探索和振奋精神的积极作用。

尽管他们对崇高的认识尚不深入，但却为我们进一步认识崇高提供了宝贵的思想资料。

二、"崇高"的形态特征与美感特征

(一)"崇高"的形态特征

如果说，形式上秀丽、小巧、明媚、玲珑，如小桥流水、暗香疏影等景致是优美，那么，巨大、雄伟、粗砺、苍劲，如崇山峻岭、万马奔腾等场面便是崇高了。与优美相比，崇高在形式上有三个显著的特征。

首先，是量上的区别。一般来说，崇高对象的体积巨大，力量雄健，气势磅薄；而优美对象则是形体小巧园润，姿态轻盈柔和，风格清丽秀雅。如盆景中的假山不管其构造本身如何险峻、陡峭、挺拔，但其审美特征仍然是小巧、秀丽、精致。而真实的山峰，则给人以宏伟、峭拔、壮美之感。在社会生活中，为求真理而不惜赴汤蹈火、英勇献身的壮举，进步阶级推翻反动阶级的暴力斗争是崇高，而情人的"巧笑倩兮"，"美目盼兮"，体操运动员的娇健体态则是优美。在艺术中，赵伯驹的《江山秋色图》，列维坦的《永久的安息》，施特劳斯的《蓝色多瑙河》，铁原的《十五的月亮》等属于优美，而岳飞的《满江红》、德拉克洛瓦的《自由领导着人民前进》、贝多芬的《第五交响曲》则属于崇高。总之，崇高的事物往往以巨大体积形之于外，以雄伟的力量灌注于内，而显出激荡磅薄之势。优美的事物则往往以娇小轻盈的形体见诸于表面，以悠长的韵味存之于内，而显出玲珑之态。

其次，优美在形式上一般表现为平滑、光亮，线多弯曲、

和谐等特点，自身不包括丑，并在与丑的对比中显示美。而崇高在形式上则表现为不规则，不和谐，并常常将丑包含于自身之中，显出奇、怪、丑的样子。在自然界中，许多事物不是以规则，和谐而是以奇特、怪异引起人们的审美注意，在这些审美对象的怪异、奇特、峥嵘的形式中，透出一种神秘的威力，具有一种惊人的气概。这种独具特色的美，常常成为艺术家和鉴赏家的审美对象。例如：怪石在山水画中常常扮演重要的角色，有着特殊的审美价值，其原因，就在于"怪"、"丑"之中隐含着崇高之美。刘熙载在《艺概》中说："怪石以丑为美，丑到极处，便是美到极处"。罗丹也说："自然中认为丑的，往往要比那认为美的更显露出它的'性格'"[①] 除了自然界之外，艺术中也常常通过描写不和谐、不规则来加强作品的力度。粗糙，瘦硬，巨大等经常成为表现崇高美的手法。例如，米开朗基罗常常故意留下一大块不加修饰的粗糙顽石；伦勃朗的暗黑色彩；贝多芬、柴可夫斯基的不谐和音；某些作品刻意追求朴素、粗犷的特殊艺术风格，等等。总之，崇高是以违反均衡、对称，比例等规律为特征的，正是由于不和谐和不规则，才使它具有了区别于优美的特殊审美价值。

再次，优美与崇高在运动状态上的表现形式不同。崇高同优美都具有动与静两种运动状态。就动态而言，优美的事物一般表现为舒缓、平稳、柔和的运动态势。其表面没有经过剧烈的，艰苦斗争的痕迹。在这个意义上说，优美侧重于表现静态的美。崇高对象的运动，往往表现出一种剧烈的、不可遏止的、一泻千里的态势。其粗糙、巨大、兀突的外在形式上，留有艰苦斗争与剧烈冲突的痕迹。因而，崇高往往侧重于表现动态的美。

（二）崇高的美感特点

崇高对象的审美特征，决定了其与审美主体的特定关系，因

① 《罗丹论艺术》第25—26页。

而，由崇高所引起的美感也具有某些特点。

首先，崇高感以痛感为基础，而优美感则以快感为基础。在对优美对象的审美过程中，始终伴随着一种赏心悦目的愉快感。而对崇高对象进行审美观照时，往往先是感到恐怖，震动，压抑，继尔觉得自己很渺小、卑微，平庸，并引起对崇高对象的崇敬、畏惧之感，随着剧烈的思考和情感的翻腾，便激起了勇气、力量和征服对方、战胜压抑、摆脱渺小和平庸的强烈欲望。在这样的过程中，精神得到了高扬，情感得到了满足，心灵得到了慰籍。喜悦之情便会油然而起。

其次，优美可以通过感官直接获得，而崇高则须经过理智的思索才可体会到。因为优美对象以和谐为其形式特征，而和谐无须紧张的哲理思考和情感的高扬就可直接感受到。崇高则不然，其对象表面的丑怪、粗砺、宏大往往并不能使我们直接感到美，而是感到丑陋、怪异，甚至恐怖。只是在经过积极的哲理探索和情感的激荡之后、在有所领悟，有所体会的基础上，最初的痛感才有可能转化为快感，因而，崇高感的深浅、与审美主体内在精神结构的复杂程度，及其对人生、世事体验的深刻程度有着密切的关系。

我们可以作出这样的概括：崇高是一种粗犷、宏伟的美，是一种以不和谐为和谐的美；它以独特的外在形式显示或象征着人类斗争的艰难困苦，以及战胜这些困难的勇气和力量。

三、崇高的本质

如前所述，美学史上关于崇高的本质的两种基本看法是：崇高是主体内心活动的结果，而不是事物自身的性质；而另一种看法则认为崇高是事物自身的性质，与人无关。

我们认为，崇高既不能归结于主体内心活动的结果，也不能看作与人无关的某种客观性质。崇高的内在规定，来自人类的社会实践和社会生活；离开了人类的社会实践和社会生活，即使具

有粗砺、宏伟、怪异等形式特征的事物，也不可能获得崇高的特定内涵。

首先，崇高作为一种审美形态，是在人类改造世界的伟大实践活动中产生的。早在人类产生初期，自然界作为一种完全异己的，不可制服的力量与人们相对立，人们受着自然的摆布和奴役。但这种奴役并未使人类屈服，人们凭借着群体的力量进行了征服自然的斗争。

神话传说中的大禹治水，女娲补天等就记录了人类早期为摆脱自然的奴役而进行的可歌可泣的斗争业绩。在社会斗争中，代表社会发展方向的先进力量与腐朽力量的斗争，是极其复杂、激烈的。正是在这种艰苦斗争中，社会历史才不断地向前发展。战胜自然的斗争和改造社会的斗争，都留下了人类艰苦实践的客观标记。人类实践以其巨大威力迫使现实成为肯定自己光辉业绩的可感的对象。而这些标记实践斗争痕迹的不同感性对象，就具有了崇高的形式特征，并逐渐成为一种独立的审美现象。

第二，崇高标记着人类实践的艰难、困苦，记载着人类艰苦斗争的光辉历程。人类的进步是在同困难、灾祸、挫折的拼搏中实现的。席勒说："敌人越凶险，胜利便越光荣，只有遭到反抗，才显出力量。"[①] 黑格尔则说"……人格的伟大和刚强只有借矛盾对应的伟大和刚强才能衡量出来"。[②] 从必然王国向自由王国的发展过程中，人类所迈出的每一步，都经过了艰苦的斗争，付出了巨大的代价：原始人为了生存，在同自然的斗争中作出了牺牲；奴隶起义和农民起义往往以悲剧而告终；近代中国革命的胜利也经过了一次次的失败和挫折；在中国共产党的领导下，中国人民历经艰难曲折，才取得了革命的胜利。正是这种艰苦卓绝的

---

①席勒：《论悲剧题材产生快感的原因》，《古典文艺理论译丛》第6册，第78页。

②黑格尔《美学》第1卷，第222页。

斗争，才激发起实践主体斗争的勇气和力量，也才促使其奋起，抗争，从而在这种斗争中显示出实践主体的力量。可见，每一个崇高的业绩都是人类艰苦斗争的客观标记。

第三，崇高体现了社会生活的本质。

社会生活就其本质而言是实践的，而实践表现为一个主体与客体、目的性与规律性、意识与客观现实之间的对立统一过程。如果说优美以静止形态体现了这种统一的话，那么崇高就是以运动形态体现着这种统一。正是由于崇高体现着实践主体与客观现实的剧烈冲突，其感性形式的不和谐，不规则才具有了特定的审美意义，其美感也才能显出惊异、激荡、愉快等特点。

崇高的本质为社会实践所规定，并不意味着所有能够引起崇高感的对象都直接与社会实践相联系。与社会中的崇高事物相比，自然界的崇高与人们社会生活的关系就显得比较曲折、间接。它以特殊的方式体现着与社会的联系。自然界的崇高事物往往表现出巨大、奇特、宏伟的特点，给人以压抑和畏怖之感，显示出向主体挑战之势。但在长期的实践中，许多曾经与人为敌的自然事物为人类所征服，从而转变为人们的审美对象。例如动物园中的鳄鱼、毒蛇、猛虎等虽然形式上保持着令人恐怖的形体和与人抗争的威力，但毕竟为人所征服，毕竟在有力地证明着人的力量和威力。至于那些人们尚未征服与驾驭的自然对象，如火山、飓风、海啸等对象，之所以给人以崇高之感，是由于人们在复杂的社会实践中对它们已有了某种程度的认识，能够加以防御。随着自然科学水平的提高，那些危害人类的自然事物必将越来越多地转化为人们的审美对象，为人的本质力量的威力提供更多的证据。

第三节　悲　　剧

悲剧（又称悲或悲剧性）是艺术中普遍存在的一种审美现

象，它能使人产生悲伤的美感体验，并进而转化为审美快感。悲剧能引起悲伤，但现实中各种能引起悲痛、悲伤情绪的事件并非都具有悲剧性，因为人们对这类悲惨的事情所采取的不是审美态度而是某种伦理评价或现实行动，因而它们不能直接成为审美对象。

悲剧（作为戏剧样式之一的悲剧）以表现悲剧性审美现象为主要内容，但悲剧性审美现象并不仅仅通过作为戏剧特定样式之一的悲剧来表现，它可以通过各种不同的艺术样式得到表现。

一、悲剧的本质

悲剧一词，在希腊文里叫作"特拉戈狄亚（Tragoidia）意为"山羊之歌"，据说是古代希腊人举行宗教祭仪时，装扮成半羊半神的歌咏队所唱的颂神歌曲[①]这种仪式后来不复存在，但悲剧一词却流传下来了。

美学史上，第一个对悲剧进行详尽探讨的是亚里斯多德。他的悲剧理论对后来的悲剧艺术与悲剧理论有深远的影响。他认为："悲剧就是对一个严肃、完整、有相当长度的行为的摹仿"。[②]摹仿的方式是人物的动作和情节的发展，摹仿的对象是特定条件下遭了难的好人。悲剧的主角之所以遭难，主要是他本人的过失或弱点，而不是由于命运。悲剧的效果在于通过描写这种"与我们类似"的人遭受的苦难，来引起人们的恐惧与怜悯，从而使人们的情感得到"净化"和陶冶。

亚里斯多德之后，对悲剧理论作出较大贡献的是黑格尔。黑格尔运用唯心辩证法研究并总结了古希腊，文艺复兴以来的悲剧理论，对悲剧的本质，发表了深刻的见解。他认为，个人的偶然过失和性格弱点不是悲剧的真正原因，悲剧的根源来自两种道德

①参见《剧场艺术史》，吴兴旭译，《舞台美术》1980年第5—6期。

②亚里斯多德《诗学》，第19页。

力量的冲突。作为道德实体的理念，必然分裂为各个特殊的、互相排斥的对立方面，单就冲突各方的目标和人物性格来看，都既有辩护的理由和存在的必然性，又有各自的片面性和目的的特殊性。各自要想达到自己的目标，只能通过损害或否定对方来实现，通过这种个别特殊性的毁灭，"永恒正义"便使伦理实体重新实现了统一。悲剧的最后结果，不是双方的同归于尽，就是双方达到调和。黑格尔的悲剧观总体上来说是唯心主义的，他抹杀了正义与非正义、善与恶的界限，把悲剧冲突的结果或归结为双方同归于尽，或归结为调和，带有明显的调和论的庸人气息。但是，他的悲剧理论中的辩证法思想和关于悲剧冲突必然性的观点都不失为有价值的"合理内核"。

车尔尼雪夫斯基否定了黑格尔从理念出发说明悲剧本质的唯心主义观点，强调从生活出发规定悲剧的本质，从而确立了唯物主义悲剧观的基础。他反对将必然性与悲剧联系在一起，认为用必然性来解释悲剧冲突的观点，实质上与崇拜偶然性的希腊命运悲剧并无区别。在他看来，"伟大人物的苦难和毁灭是没有什么必然性的"，"必然性的观念决不是悲剧使人感动的基础，也不是悲剧的本质"。车尔尼雪夫斯基在强调悲剧根源于社会生活、反对唯心主义宿命论，宣扬勇敢进取精神等方面，具有积极的意义，但在悲剧冲突的必然性问题上，他的观点是仍有偏颇。

马克思和恩格斯在批判地改造黑格尔悲剧理论的基础上，运用历史唯物主义的观点对悲剧的本质作出了科学的解释。马、恩的悲剧观有三个主要之点。

第一，关于悲剧产生的根源。

马、恩在批判黑格尔的唯心主义悲剧观的同时，充分肯定并采纳了其关于悲剧冲突必然性的观点，并对悲剧冲突的必然性根源作出了唯物主义的解释。他们认为，悲剧冲突的真正根源既不在于理念或道德实体自身的冲突或矛盾，也不在于悲剧人物的性格弱点，而是存在于社会生活的矛盾运动之中。不同社会力量，

阶级力量的冲突和斗争，构成了悲剧冲突的客观基础和主要内容。只有用具体的，历史的和阶级分析的方法研究悲剧，才能对悲剧冲突的本质给予正确的说明，超历史，超阶级的悲剧观只是一种“幻想”。

第二、关于悲剧的本质特征

在评论拉萨尔的悲剧作品《济金根》的通信中，马克思恩格斯对济金根的悲剧命运作了精辟的分析，并对悲剧的本质作了科学说明。马、恩指出，济金根的覆灭不在于他的“狡诈”，而是他面临着这样的矛盾：一方面，要推翻现存制度，就必须与农民实现联合；另一方面，济金根作为垂死阶级的代表人物要反对现存制度，又不可能与农民实行联合，“这就构成了历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性冲突。”① 这种存在于历史进程中的“历史的必然要求与这个要求实际上不可能实现”的矛盾，便是悲剧冲突的最深刻的社会历史根源和本质之所在，由此造成的悲剧，是最深刻，也是真正意义上的悲剧。

第三，革命性的悲剧应当成为悲剧艺术的主要内容。

马、恩认为，悲剧当然也可以反映一般题材的内容，但革命性悲剧更能反映出历史转折关头阶级矛盾的激烈冲突，因此具有更大的教育作用。卢那察尔斯基说：“马克思、恩格斯对拉萨尔说过，悲剧应当写的不是济金根，是闵采尔。那么，我们的剧作家为什么不写闵采尔的悲剧，为什么不表现初期农民和无产阶级革命英雄的英勇牺牲，为什么不表现这样一种人，他既非自天而降的英雄，又非超圣绝伦的天才，而是一个阶级的领袖，正如马克思论公社时所说的，都是后来胜利的最大保证”。②

马、恩的悲剧理论从不同方面科学地阐述了悲剧的本质，为

---

①《马克思恩格斯选集》第4卷第346页。

②卢那察尔斯基《社会主义现实主义》，《论文学》人民文学出版社1978年版，第67—68页。

我们进一步研究悲剧提供了指南。

二、悲剧的基本类型

美学史表明，悲剧的形式极为丰富多样。根据对美的本质的不同理解，可以对悲剧划分不同的类型。

一些美学家根据悲剧形成的原因把悲剧分成三种类型：表现命运支配、主宰人而造成悲剧的古希腊命运悲剧，如《俄狄甫斯王》、《普罗米修斯》；表现由于人物性格弱点而造成不幸的欧洲封建社会的性格悲剧，如《哈姆雷特》、《奥赛罗》；表现资本主义条件下个人与社会之间矛盾冲突的社会悲剧，如易卜生的《玩偶之家》，俄国奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》等。

根据马克思和恩格斯的悲剧理论，悲剧本质根源于社会矛盾冲突，因此，我们以矛盾冲突的性质和形式可将悲剧大致分为三种类型：

第一种类型是进步的社会力量或个人的悲剧。一般来说，代表历史必然要求的进步力量在其产生之初总是弱小的，不完善的，在与反面力量的冲突中，往往遭受到失败或毁灭，形成邪恶战胜正义，丑战胜美，反面力量压倒进步力量的悲剧。但是，从历史发展的必然趋势来看，进步的社会力量与个人的要求、理想、利益同历史发展的必然规律是相一致的，他们之所以遭到失败，并不是由于违背历史规律，而是由于历史条件的限制和自己力量的弱小，他们虽然遭到了失败，但这失败却从反面肯定了他们存在的合理性与胜利的必然性，并激励更多的人为争取胜利而斗争。如埃斯库罗斯笔下的普罗米修斯，果戈里笔下的塔拉斯、布尔巴和奥斯塔普，《红岩》里的英烈，《药》中的夏瑜等人物的悲剧，就是新事物、进步社会力量和人物的悲剧，是恶对善、丑对美的暂时胜利，他们虽然遭到了毁灭或不幸，但却预示着希望的曙光。

第二种类型是旧事物的悲剧，这种类型的悲剧有两种情况，

一是旧事物、旧制度已经丧失了存在的必然性和现实性、行将灭亡而尚未灭亡之时，它的代表人物是悲剧性的。马克思指出："当旧制度还是有史以来就存在的世界权力，自由反而是个别人偶然产生的思想的时候，换句话说，当旧制度本身还相信而且也应当相信自己的合理性的时候，它的历史是**悲剧性的**。当旧制度作为现存的世界制度同新生的世界进行斗争的时候，旧制度犯的就不是个人的谬误，而是世界性的历史谬误。因而旧制度的灭亡也是悲剧性的"。[①] 现存的事物是由现实转化而来的，是丧失了必然性的存在、相对历史的发展来说，它是要灭亡的，相对于同新事物抗拒斗争，努力保持自己的存在而言，则是悲剧性的。二是旧制度内部占据统治地位与未占据统治地位的不同阶层之间的矛盾冲突所导致的悲剧。例如，拉萨尔悲剧作品《济金根》中的主角济金根就是这样的悲剧人物，他作为德国封建制度内部的一个骑士，不满于诸侯统治，起来反对现存政权，妄图改诸侯皇帝为骑士皇帝，结果暴动遭到了惨败，本人也遭到了毁灭。马克思指出："他的覆灭是因为他作为**骑士**和作为**垂死阶级的代表**起来反对现存制度，或者说的更确切些，反对现存制度的新形式。"[②] 济金根的灭亡是悲剧性的，其悲剧意义就在于：一方面他要推翻现存政权的真正动机是把历史拉向倒退，变诸侯统治为骑士统治；另一方面，他达到目的所必须的手段，恰好是他所代表的阶级走向灭亡的主要条件，这二者无法统一起来，他个人的英勇善战，只能为这场悲剧增加一点滑稽色彩罢了。

第三种类型是反映普通人不幸遭遇的悲剧。这些悲剧的主要角色既不是先进力量的代表，也不是旧势力的代表，而是生活中平凡的"小人物"，这些悲剧的形成，主要与他们生活的特定社会环境或性格方面的弱点有关。例如，关汉卿《窦娥冤》中的悲

---

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷，第 5 页。

② 《马克思恩格斯选集》第 4 卷第 339 页。

剧，鲁迅《祝福》、《孔乙己》、《阿Q正传》中主要人物的悲剧，就是特定历史条件和社会环境造成的，它反映了封建制度的腐朽与黑暗。再如，果戈里笔下的许多“小人物”的不幸遭遇，就是社会黑暗，政治腐败的产物，尽管这些小人物在残酷的经济剥削和政治压迫下一再退缩，一味委屈求全，但还是免不了悲剧的命运。《外套》中的小官吏亚卡基·亚卡基耶维奇，《狂人日记》中的“狂人”，以及《彼得堡的故事》中众多的“小人物”的悲惨遭遇，就是这种悲剧的典型。

上述三种悲剧是一般的悲剧类型，在不同社会，不同历史发展阶段，悲剧的内容，性质和表现形式又有许多不同的特点。

在社会主义制度下，虽然消除了剥削制度造成的人压迫人、人剥削人的人间悲剧，为最终消灭悲剧产生的根源创造了条件。但是，不可否认，在社会主义现实生活中，由于种种原因，还存在着产生悲剧的条件，社会主义历史阶段悲剧产生的主要原因在于：(1) 社会主义的发展不是一帆风顺的，在它的巩固与发展中，往往要经过与旧事物，旧观念的激烈斗争，有时会遇到挫折，遭到失败，甚至会出现暂时的，局部的倒退，在这种情况下难免造成悲剧。例如文化大革命中制造的冤案、假案、错案，使大批干部群众蒙受了不幸，造成了个人与社会的悲剧。(2) 从认识论来看，对社会主义社会发展规律的认识也不是一次能够完成的，在认识过程中难免出现主观与客观，理论与实践相脱离的问题，以致于出现认识和判断上的失误，依据错误认识制定的方针、政策必然给国家和个人带来不幸和灾难。如以阶级斗争为纲的理论就使许多人惨遭迫害、含冤九泉。(3) 封建主义的余毒，官僚主义作风，教条主义及体制不健全、不完善，也给我们的工作带来损失，给人民群众造成不幸。当然，社会主义的悲剧与旧社会的悲剧在性质上是不同的，它的存在是暂时的。事实证明，只要我们注意有组织地消除产生悲剧的条件，改善我们的工作，悲剧性现象就会最大限度地得到根除，社会生活中进步与光明的

东西就会逐步地取得胜利。

三、悲剧的美感特点与审美作用

悲剧具有“悲”“苦”的特点，但人们在领略了悲剧、痛哭泣涕之余，却获得了一种特殊的美感，产生出一种奋进的激情。那么，这种由“悲”感到“美”感的过渡是怎样实现的呢？有人认为，人生下来就有“悲悯”和“恐怖”的情绪，悲剧就是凭借引起“悲悯”和“恐怖”的情节，给人以发泄这种情绪的机会，从而引起审美愉快。有的人认为人性本恶，天生有一种幸灾乐祸的心理、而悲剧表现的灾难能够满足人们幸灾乐祸的心理，所以令人愉快。还有的人认为人性好动，需要各种强刺激才能使人愉快，悲剧就是描写痛苦，灾难，具有这种刺激作用，因而能使人愉快。此外，还有“性善论”（波克）、“永恒公理论”（黑格尔）、“心理距离说”（克罗齐）等种种说法，虽然不乏有价值的见解，但都不是十分科学的。

我们认为，悲剧感的产生是由悲剧的审美特点决定的。首先，悲剧的“悲”，不是产生于纯粹偶然的灾难、不幸或死亡，这类悲惨的事件，只能产生痛苦，哀伤，其本身并无审美价值。而悲剧表现的是美好东西的毁灭，先进力量及个人的灾难，它本质上具有催人奋起、化悲痛为力量的积极作用，虽然人们也会产生畏惧和悲哀的感受，但最终却会转化为一种激动，敬佩，自豪，奋进的积极的审美愉悦感。第二，悲剧尽管表现的是失败、毁灭，灾难，但却使人们从表面的死亡、毁灭中看到历史发展的必然趋势，看出真、善、美的暂时被否定与最终被肯定的历史必然性。从而激起人们为真理而斗争的勇气和决心。卢那察尔斯基在谈到革命性悲剧的审美效果时说，高度悲剧性形象的作品，能在我们心中引起热烈的同情，极大的敬意，同时又能激发新的锐气。这就是悲剧的审美价值之所在。第三，悲剧所引起的悲哀、痛苦不是消极的，而是积极的。当我们观赏悲剧艺术时，往往有

这样的感受：看到正面人物的失败，会引起我们的怜悯、感动、愤慨、仇恨，看到反面力量暂时的强大和正面形象的被摧残，会感到畏惧，震惊，并引起积极的思考和理智的探索。在这种思考与探索中，会对悲剧的结果作出道德评价与审美评价，从中吸取有益于现实斗争的经验，并通过这种情感的激荡和理智的探索，得到精神的升华和振奋。例如，观赏《人生》等作品，在我们心中引起的就不仅仅是对悲剧主角的哀怜之情，更多的是对人物悲剧原因的探索、与对历史与现实的思考，在这种探索和思考中，便产生了对悲剧冲突根源、对历史、现实、人生的新的认识，主体的精神境界也得到了新的扩展。

悲剧具有如下的审美作用：

（一）认识作用

悲剧通过表面的悲惨、不幸，以否定的形式肯定了真、善、美存在的合理性，揭示出历史发展的必然趋势，给人们以真理的启示。对于人们辨别真、善、美和假、恶、丑提供了形象的教科书。同时，也通过悲剧人物的不幸和毁灭，说明前进道路上充满了曲折、斗争，从而促使人们去认识客观规律，避免重蹈悲剧的复辙。

（二）陶冶情操的作用

亚里斯多德在《诗学》中指出，悲剧的作用在于"借引起怜悯与恐惧来使这类情感得到陶冶。"悲剧具有陶冶情操、教化道德的作用。悲剧人物所具有的优秀品质、高尚的情操，以及为真理而献身的大无畏精神，使任何个人的、庸俗、卑琐的东西暗然失色，它可以使人们的精神境界得到升华，道德水平得到提高，有助于使其成为一个有理想，有道德的人。

（三）鼓舞作用

悲剧不仅能引起人们对正面人物悲惨遭遇的深切同情，而且可以激起人们对恶势力的强烈仇恨，从而鼓舞人们为正义而斗争的勇气和激情。任何真正的悲剧艺术品，其作用就在于能够使人

们化悲痛为力量，能够增强人们斗争的信心和勇气，而不是引发人们无尽的忧伤，哀愁，仅仅让人们陪着流泪。

第四节 喜　　剧

一、喜剧的本质

喜剧，有广义与狭义之分，狭义的喜剧是指戏剧的一种类型，广义的喜剧即美学范畴的喜剧，是指一种普遍存在于生活与艺术中的审美现象，这种现象又称喜或喜剧性。喜剧的审美作用在于：通过对丑的嘲笑来直接否定丑的东西，从而使美的东西得到间接的肯定。喜剧的基本构成要素或基本表现形式是滑稽、幽默、讽刺。

就美学和艺术史来说，喜剧传统源远流长。西方喜剧最初起源于古希腊民间的宗教演出活动，人们把自己装扮成各种滑稽丑怪的模样，使喜庆活动具有活跃、欢乐的气氛。古印度的民间舞蹈也极富喜剧色彩，滑稽是舞蹈必具的特征。我国的《史记·滑稽列传》就记载了我国古代民间滑稽戏的历史状况，并对滑稽戏的喜剧特点进行了描绘。当喜剧作为一种独立的艺术样式诞生以后，喜剧性审美现象就更为集中，更为典型的得到表现。人们在观赏喜剧时，不仅为滑稽的表演、幽默的台词逗笑，而且在欢笑中领悟到比笑更多的东西。喜剧区别于悲剧的这种审美特点，引起了许多美学家的兴趣，他们对此做了种种解释。

亚里斯多德认为：喜剧产生于对比较坏的人的模仿，这种"坏"，"不是指一切恶而言，而是指丑而言，其中一种是滑稽"。[①]在他看来，通过对丑及其变种滑稽的模仿而产生的喜剧性效果，是喜剧的主要特点。黑格尔从理念出发，认为喜剧产生于感性形象与理念的矛盾，感性形象压倒理念，并由于缺乏理念而空虚，

①亚里斯多德《诗学·诗艺》，第 16 页。

在喜剧性人物身上，这种矛盾表现为“人物所追求的目的本身没有实质，所以遭到毁灭”。[1]黑格尔喜剧观点的深刻之处，就在于看到了喜剧性审美现象是矛盾的产物，是丑的事物丧失了存在的必然性后留下的空虚躯壳。他的这一观点为车尔尼雪夫斯基所接受并加以发挥。车尔尼雪夫斯基认为，喜剧性审美效果产生于滑稽，而滑稽的本质在于丑。当丑力求自炫为美的时候，丑就变为滑稽。也就是说，当丑的事物偏要以美的形式出现，就会显得非常滑稽，富有喜剧意味。这些观点，从丑与喜剧的关系上来把握喜剧的特点，规定喜剧的本质，给人以深刻的启发。

我们认为，喜剧同悲剧一样，其根源在于人类社会实践、社会生活中两种力量的矛盾斗争，由于占主导地位的矛盾的性质、形式有所不同，便造成了喜剧不同于悲剧的美学特征。悲剧一般表现为新生事物、进步力量为旧事物，旧势力所压倒，造成丑对美、恶对善的暂时胜利。而喜剧则是新生事物和进步力量压倒了旧事物、旧势力，是美对丑、善对恶的胜利。此时，丑的东西丧失了其存在的根据，丧失了维持存在的力量，并作为“旧时代的残余”成为人们嘲笑、否定的对象。

喜剧性审美现象大致可分成两种基本类型，一类是否定型喜剧，一类是肯定型喜剧。

否定型喜剧表现为人们对行将灭亡的陈旧生活方式、腐朽社会制度、以及丑的事物的嘲笑和否定。历史发展的辩证法表明，任何事物都有发生、发展和灭亡的过程，当它作为新事物产生的时候，它的存在具有必然性，但随着历史的发展，原有事物便逐渐丧失了其存在的必然性，走向自己的反面。此时，它为延长自己存在的时间，而作的种种努力，便是滑稽可笑的，理所当然的受到嘲笑和否定。马克思说过，历史合乎规律地运动着，当他把陈旧的生活方式带到坟墓里去的时候，是经过很多阶段的，全世

[1]黑格尔《美学》第3卷下册，第290页。

界历史形式的最后阶段是它的喜剧。就是在这种不断否定陈旧生活方式的历史进程中，人类笑着告别了自己的过去，并走向未来。

肯定型喜剧与否定型喜剧有所不同，它不是通过对旧事物丑的本质的嘲笑与揭露来肯定美的理想，而是通过对正面事物的非本质的“丑”的嘲笑和批评来肯定生活中的美和美的理想。例如，戏曲中的李逵、焦赞，以其鲁莽、误事等可笑举动衬托出其正面的优秀品质，并造成一种欢乐的气氛。电影《阿凡提》中，阿凡提一系列滑稽可笑的举动，反衬出阿凡提的聪明智慧和灵活机智。另外，肯定性喜剧往往表现为正面的东西出其不意的战胜反面的东西，从而与人们的想象力发生矛盾，产生喜剧效果。例如，哥尔多尼的著名喜剧《一仆二主》中的特鲁法尔金诺，为求生存和获得爱情，而巧渡一道道难关的喜剧故事，《水浒》中鲁智深怒打镇关西等情节，都具有这种喜剧意味。

总之，无论是否定型喜剧，还是肯定型喜剧，都是社会生活各个方面的矛盾及其相互作用的特定表现形式。否定性喜剧直接否定了生活中的丑，也就间接肯定了美，肯定性喜剧直接肯定了美，也就间接否定了丑。两种类型的喜剧，从不同的方面表现着喜剧性审美现象的共同本质。

二、喜剧的表现形式

喜剧性现象是社会生活中矛盾斗争的反映和表现，生活中的矛盾是多种多样的，因而喜剧的内在形式也是多种多样的。在喜剧性形态中，有滑稽，幽默，讽刺，诙谐，揶揄，荒诞，趣剧，闹剧等多种形式，这些形式使喜剧性审美现象具有不同的特点和风格。这里主要谈谈滑稽、幽默、讽刺三种形式的一般特点。

(一) 滑稽

滑稽是喜剧性审美现象的主要形式之一，同时也是喜剧艺术的基础与基本要素。从形式看，滑稽往往表现为内容与形式的矛

盾，不协调，从而产生倒错、悖理、违反常规、形式怪异等奇特现象，甚至引起对象发生形态扭曲、变形、举动乖戾、异常。人们从这不合内容的怪诞形式中，看到了丑的一面，从而引起轻蔑与嘲笑的审美情感。“滑乱也，稽同也，以言辨捷之人言非若是，说是若非，能乱异同也”。[1]这就是说，通过“是”“非”倒错的巧妙言辞表达形式，可以获得一种滑稽、诙谐的喜剧效果。从内容上看，滑稽往往与丑相联系。车尔尼雪夫斯基指出：“丑，这是滑稽的基础、本质。”[2]说的虽不全面但正确。滑稽的确是与丑相联系的，但与不同的丑相联系，其内容也有所不同，这表现为两种情况：一是当丑的事物极力表现为美的时候显出的滑稽，另一种是美的事物的非本质的“丑”表现出的滑稽，前者则有暴露、鞭挞、否定的意味，而后者却有歌颂、赞赏、肯定的意味。例如卓别林的喜剧《大独裁者》和《淘金记》中的滑稽，就是有截然不同的含义：希特勒的滑稽只能更有力地刻画出他的腐朽，残暴和丧心病狂的独裁者的丑的本质；而淘金者的滑稽则表现了生活的情趣和劳动的艰辛，含有对喜剧人物肯定的、赞美的意味。从滑稽感的特征上来看，滑稽对象往往引人发笑，使人产生审美愉悦感。人们从丑的事物的渺小，空虚同善的对比中，感受到自身的力量，从而产生出对滑稽对象的无比优越感，引起对于滑稽对象的轻蔑和嘲笑，在这种笑声中，获得积极的审美愉快。

（二）讽刺

讽刺，就是精练而夸张的艺术手段将假象背后的真实本质揭露出来，将人生无价值的东西撕破给人看，从而起到针贬社会锢疾和不良现象，促使社会健康向前发展的作用。讽刺有两种性质，一是对腐朽、丑恶的事物进行揭露和批判；二是站在人民的立场上，对于人民内部的缺点错误进行善意的批评、讽刺。对腐

---

①《史记》第10册，中华书局1959年版，第319页。

②车尔尼雪夫斯基《论崇高与滑稽》，《车尔尼雪夫斯基论文学》第89页。

朽、丑恶的事物进行辛辣的讽刺，可以撕掉它们伪装的假面具，暴露出其丑恶的本质，起到教育人民、打击敌人的作用。对人民内部不良现象和缺点的讽刺与对敌人的讽刺不同，其目的主要在于帮助人们认识缺点错误，看清生活方向，树立起正确的理想。所以，应采取善意的、热情友好的态度，而不是冰冷的、阴险的态度。在世界艺术史上曾产生过许多具有讽刺天才的作家和杰出的讽刺作品，象法国的拉伯雷、博马舍，英国的威期特夫，俄国的果戈里，我国的鲁迅等，他们的作品，可以成为讽刺文学的经典之作。在社会主义时期，讽刺是揭露弊端，暴露缺点的有效武器，运用得当，会产生良好的社会效果。

（三）幽默

如果说讽刺主要侧重于对否定性现象的揭露、批判、抨击，那么幽默则既可用于正面事物，又可用于反面事物；讽刺往往直接地揭露出假、恶、丑，带有鲜明的否定性特征，而幽默则往往通过含蓄、隐晦、曲折的方式并借助于联想来实现其褒贬是非，评断美丑的功能；讽刺显得辛辣、严肃、尖锐，而幽默则显得轻松，风趣，或带一点淡淡的苦涩。幽默运用得当，能使人产生会心的微笑，自嘲的苦笑，尴尬的傻笑等种种复杂的审美感受。在文学、戏剧、曲艺等艺术中，幽默作为一种手法，在表现人物性格，创造喜剧性效果，深化主题等方面起着积极的作用，艺术家们常常采用双关语、反语、隐喻、暗示、对比等修辞手法来加强语言的幽默效果，从而使作品增加了色彩并获得了深邃的意蕴。在漫画中，幽默的作用更加明显，好的漫画作品往往能够通过运用夸张、暗示等手法，将抽象的意念转化为幽默的视觉形象，起到抑恶、贬丑、扬善的积极作用。

一般来说，上述几种形式往往不是孤立存在或单独运用的，有时滑稽伴随着幽默，有时幽默与讽刺交映成趣。在作为戏剧样式的喜剧中，上述几种形式更是常常共同被运用，这样能收到较好的喜剧效果。

三、喜剧的美感特征与审美作用

喜剧作为普遍存在的一种审美现象，能够引起人们的审美愉快，给人以独特的美感享受。喜剧美感的表现特征就是笑。

对于笑，许多人曾作过探讨。法国十八世纪唯物主义哲学家霍布斯认为，笑的情感不过是发现旁人的或自己过去的弱点，突然想到自己的某种优越时，感到的那种突然荣耀感。康德认为："笑是一种从紧张的期待突然转化为虚无的感情。"[1]"在一切引起活泼的撼动人的大笑里必须有某种荒谬背理的东西存在着。"[2]黑格尔认为，可笑是这样一种矛盾：由于这种矛盾，现象在自身之内消灭了自己，目的在实现时失去了自己的目的。柏格森从其生命哲学的观点出发，对笑作了系统的研究，他认为，笑的根源在于生命的机械化、呆板化，生命失去了灵活性和全部生气之后，与社会、与环境格格不入，生命的这种呆板、笨拙就产生了笑和喜剧性效果。这些看法中，康德，柏格森较多注意了笑产生的心理、生理特点，而黑格尔则试图用矛盾的解决来解释喜剧美感产生的原因，比起康德和柏格森，黑格尔的观点略为深刻些，但他最终仍没有揭示出笑的真正根源。

我们认为，喜剧引起的笑，虽然也以一定的生理、心理为基础，但它不是简单的生理反射，也不是偶然、盲目、无意义的生理，心理现象，而是内在地包含着深刻的社会内容和社会意义。

从笑的产生来看，笑是具有幸福心境的人们在丑面前产生的优越感。这种优越感的产生，是由于人们从对象的丑恶，渺小中，看到自己本质力量的强大，从善对恶，美对丑，正义对非正义的巨大胜利中，感受到胜利的喜悦。达尔文曾说："大概笑声最普遍的原因，就是某种不合适或不可解释的事情，而这种事情会

---

①②康德：《判断力批判》上卷，第180页。

激起那个应该具有幸福心境的笑者感到惊奇。”[1] 车尔尼雪夫斯基也说:“我们既然嘲笑了丑，就比它高明，譬如我嘲笑了一个蠢才，总觉得我能了解他的愚行，而且了解他该怎样才不致于做蠢才——因此，同时我觉得自己比他高明多了。”[2] 对丑的嘲笑，也就意味着超越了丑，由于这种超越，便产生了一种幸福的心境，这时，笑也就随之到来了。

由喜剧而产生的笑，还具有理智批判的特点，这种理智批判与崇高感中强烈的伦理追求和理智探索相反，它表现为伦理的满足和冷静的认知。喜剧的美感也不象崇高感那样余味悠长，而往往是“顿悟”式地惊喜交集，拍案叫绝。喜剧的上述美感特征，使喜剧艺术具有较为明显的娱乐和消遣的性质，因此受到人们普遍的喜爱。

喜剧作为一种特殊的审美现象，无论对于人们的认识还是审美都有积极的意义。

首先，它能够启示历史发展的必然趋势，反映生活中的矛盾。喜剧是丑的东西以美的形式出现而产生的审美现象，这种现象表明，丧失了存在根据，与历史发展要求相违背的事物，不管怎样试图摆脱历史的命运，逆历史潮流而动，最终都必将被历史所淘汰。果戈里的喜剧《钦差大臣》，对于人们认识当时俄国社会的腐朽和黑暗，具有积极的作用。果戈里说:“没有人在我的戏剧人物中找出可敬的人物，可是有一个可敬的、高贵的人，是在戏中从头到尾都出现的。这个可敬的、高贵的人就是‘笑’……它是从人的光明品格中跳出来的。”正是通过对丑的嘲笑、否定，“光明品格”也才得到了认识和肯定。

第二，富有喜剧意味的丑，能够引起人们的嘲笑，而这种“笑”产生于对丑的认识和超越，认识，嘲笑了丑，就同时意味着

---

①达尔文《人类和动物表情》，科学出版社 1985 年版，第 127 页。

②车尔尼雪夫斯基《美学论文选》，第 118 页。

认识并肯定了丑的对立面—美。喜剧的这种作用在社会主义时期仍然具有积极的意义。由于种种原因，社会主义社会中丑恶的东西尚未绝迹，某些人的言行中也存在丑恶的东西，对于这种丑的批评、揭露，可以起到揭露弊端，抑恶扬善的积极作用，这对于社会风气的根本好转无疑是有意义的。

第三，喜剧还能改善人的恶劣心境，培养乐观主义精神。俗话说："笑一笑，十年少，愁一愁，白了头"，这虽有些夸张，但从心理、生理特点看，笑的确能排除淤积在胸中的郁闷之气，使人心情舒畅，精神得到松驰和怡养。此外，喜剧的幽默不仅能使人发笑，而且能培养人的幽默感。对于革命者来说，真正的幽默感是革命乐观主义情绪的表现。具有乐观情绪的人能够对生活充满信心，敢于并善于揭露生活中的矛盾，正视自己的缺点，这样的人，才能在任何情况下，百折不挠，顽强奋斗。

思 考 题

1. 优美与崇高有何区别?

2. 如何理解社会生活中的崇高?

3. 悲剧的审美作用是什么？如何理解社会主义时期存在的悲剧性现象?

4. 喜剧的审美特征是什么?

参 考 书 目

1. 《关于崇高与滑稽》见李泽厚《美学论集》，上海文艺出版社。

2. 黑格尔《美学》第3卷下册，《喜剧、悲剧和正剧的原则》，商务印书馆。

3. 朱光潜：《悲剧心理学》。

第六章　美的形式和形式美

内容提要

美的事物总是由美的内容和美的形式这两个方面所构成。美的内容决定美的形式，美的形式又具有相对的独立性。形式美和美的形式是两个密切相关而又有所区别的概念。内形式和外形式。技巧美和形式美。形式美的产生和发展。美的形式和美的内容相矛盾的具体表现。色彩、形体（点、线、面、体）、声音是构成形式美的自然物质材料，它们都有着各自不同的审美特性。根据自然物质材料的组合方式及其相互关系，可将形式美的法则概括为三大类型，具体的又可分为整齐一律、节奏、韵律、对称、均衡、比例、重点、层次、多样的统一（包括对比与调和）等几种基本法则，而多样的统一是形式美法则的高级形式，或者说是形式美的总法则。

世界上一切事物都是内容和形式的辩证统一，美和美的事物当然也不能例外。任何美的事物，总是由美的内容和美的形式所构成，二者缺一不可。黑格尔指出："美的要素可分为两种：一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容所借以现出意蕴和特性的东西。"① 这里所说的外在的要素，就是美的形式。美的内容和美的形式是相互依存、相互制约的，二者共处于该事物的统一体中。一般说来，美的形式从属于美的内容，美的内容始终

①黑格尔：《美学》第1卷，第25页。

处于主导地位。然而，必须看到，美的形式又有着相对的独立性，而构成事物外形的感性材料及其排列组合法则的形式美，还具有独立的审美价值。因此，我们有必要对美的形式和形式美的问题专门进行探讨。

第一节　美的形式和美的内容

美的形式和形式美是两个含义紧密相关而又有所区别的概念。美的形式和美的内容有着直接的联系，任何具体的美的事物，既有特定的美的内容，又有特定的美的形式，是美的内容和美的形式的统一体。美的形式不能脱离美的内容而孤立存在。美的内容是以美的形式为载体来显现的，即是合目的、合规律的形式。黑格尔说："内容非他，即形式之转化为内容；形式非他，即内容之转化为形式。"[①] 美的内容和美的形式互为因果，密不可分。形式美是从美的形式发展而来的。它同美的内容的联系是间接的、朦胧的，甚至可以脱离美的内容，而成为一种具有独立审美价值的美。形式美有广义和狭义之分。广义的形式美指美的事物的外在形式所具有相对于美的内容的审美特性；狭义的形式美则指构成事物的物质材料的自然属性（色彩、形体、声音）及其组合法则（如整齐一律、节奏和韵律、对称和均衡、比例、重点和层次、多样统一等）所呈现出来的审美特性。后者是从具体物象中将构成美的形式因素加以抽象，如将红的颜色从红色物体中"抽象"出来，将椭圆形的线条从椭圆形的物体中"抽象"出来。这时，它既不直接显示具体的美的内容，而又具有一定的审美特征，就成了一种抽象形式的美。抽象的形式美，虽说已脱离了具体物象，但它却是具体中的抽象；当抽象的形式美体现为一个具体事物的外形时，那它就表现为具体美的形式了。我们通常所说

①黑格尔：《小逻辑》，商务印书馆1981年版，第278页。

的形式美，一般是指狭义的，即从相对意义上说抽象了的形式美。

美的形式是美的内容的存在方式，人们一般将它分为内形式和外形式两种。内形式是内容诸要素内部结构的排列方式；外形式有两个含义，其一指与事物内部结构相关联的外部表现形态，其二指事物外观的装饰成分。例如，一件精美的工艺品，它内部诸要素之间的结构关系、形体比例，属内形式；而它外部展现出来的色彩、形状和各种装饰成分，则属外形式。具有鲜明民族特色的中国戏曲艺术，戏曲作家、表演艺术家为集中表现戏剧冲突而精心安排的情节结构、整体布局，属内形式；而戏曲表演的唱、念、做、打和它长期演出过程中形成的独特的艺术语汇（如青衣的喜则舞袖，怒则擲袖，气恼甩袖，羞愧则以袖掩面，惊呆则双手垂袖，向外抖袖表示抗拒，向内抖袖表示惶恐等）、外形化妆（尤其是脸谱艺术）等，则属于外形式。所谓形式美，在通常情况下是指外形式的美。

凡经过人类创造性劳动而生产出来的物质产品和精神产品，都存在着一种技巧美。技巧美也是一种形式美。如中国画讲究钩、勒、皴、点等笔法，烘、染、破、积等墨法，以水调节墨色分黑、白、干、湿、浓、淡，山石皴法又分披麻皴、雨点皴、卷云皴、解索皴、牛毛皴、荷叶皴、折带皴、括铁皴、大小斧劈皴等，这些技法的掌握和运用，就是一种技巧美。至于象牙雕刻、玉石制品、微雕、发刻、内壶画等特种工艺，技巧美就更明显了。技巧美是人的本质力量的具体体现，闪耀着人类创造智慧的光芒。形式美和技巧美是不可分割地联系着的，这在艺术美、科学美、技术美中表现得尤为明显。形式美通过技巧美而得到表现，技巧美从一个特定的角度深刻地说明着形式美。当人类惊服于自己通过劳动而创造的物质产品和精神产品的形式美时，实际上是在惊服于技巧美。

构成美的事物的自然物质材料的感性特征，本身就具有审美

意义的属性。美国现代美学家乔治·桑塔耶纳说过:“假如雅典娜的神殿巴特农不是大理石筑成，王冠不是黄金制造，星星没有火光，它们将是平淡无力的东西。在这里，物质美对于感官有更大的吸引力，它刺激我们同时它的形式也是崇高的，它提高而且加强了我们的感情。”① 而当这些自然物质材料遵循美的法则进行组合排列时，就更加强了它的形式美，因而给人的美感也就更为强烈。

有这样一种看法，认为形式美之所以美，就在于事物的形式本身。我们认为这种看法是不正确的。因为远在人类诞生之前，客观事物所固有的自然属性如色、声、形等和整齐一律、节奏、韵律、对称、均衡、比例、重点、层次、多样统一等组合法则，就已经存在。那时，只有形式，还没有形式美。形式之所以美，形式之所以成为一种特殊的审美对象，这是人类的发现！也就是说，形式美同其它各种形态的美完全一样，只是对人来说才有意义；离开了人和人类社会，形式就无所谓美与不美。客观事物的自然形式，在人类的社会实践过程中，不断被人们所发现，所利用，并借助于联想和想象，逐步同人的社会生活和传统观念联系起来，通过长期的历史积淀，形式美就作为一种特殊的审美对象，而进入了人类的审美领域。

人类对形式美的发现和利用，最初是从实用开始的。原始人在长期的生产劳动过程中，发现某些自然物的形式对人的实践成果能够产生实际效用，逐渐地就认为它是一种美的形式了。如半坡人的主要狩猎工具弓箭，大都用骨头磨利而成的，主要有圆柱尖头式、圆挺三棱形、扁平带翅形、扁体柳叶形等几种。半坡人在狩猎过程中逐步发现，按这种形式制成的弓箭，速度快，射程远，命中率高，威力强，因而认为这些形式的弓箭就是美的弓箭。弓箭的实用的形式就这样逐渐地发展成为审美的形式了。又

①乔治·桑塔耶纳:《美感》，第52页。

如，半坡彩陶的几何形图案纹，是由鱼纹变化而来的，它同样经历了从写实到逐渐抽象化的过程。最初的鱼纹，是有明确的内容的，它是与当时的劳动生产和日常生活紧密联系着的；“鱼纹、鹿纹等动物图象，应该是鱼猎经济在人们生活中占有一定的地位的反映。……人们画鱼和鹿，也希望捕猎更多的鹿和鱼。这也是以艺术的手段，表达自己的愿望，以求满足生活需要。”① 当半坡彩陶鱼纹由实写鱼形发展为简化写实鱼形、再发展为图案化鱼纹、最后发展为格律化、规范化的几何图案纹时，它原来所包含的观念内容就全然看不到了，已经历史地积淀在抽象的形式美之中了。所以说，形式美是历史地形成和发展的，它的产生和发展过程就是社会观念内容历史地积淀在抽象化了的形式中的过程。

我们前面已经提到，美的内容和美的形式，是美的事物统一体内部不可分割的组成部分。美的内容不能脱离美的形式而孤立存在，它必须通过具体的感性形式表现出来；美的形式是美的内容在外在方面的感性表现，没有美的内容，美的形式也就无存在的价值。别林斯基说过：“如果形式是内容的表现，它必然和内容紧密地联系着，你要想把它从内容中分出来，那就意味消灭了内容；反过来也一样，你要想把内容从形式中分出来，那就等于消灭了形式。”② 当然，同一美的内容在不同条件下可以采取不同的美的形式，同一美的形式在不同条件下也可以表现不同的美的内容。但无论如何，美的内容总是某种形式的内容，美的形式总是某种内容的形式。

在具体的审美对象中，美的内容和美的形式并不是处于同等地位，它们所起的作用也是不一样的。一般地说，美的内容决定美的形式，美的形式从属于美的内容，美的内容始终处于矛盾的主导地位，是美的存在的基本方面；而美的形式则随着美的内容

① 石兴邦：《半坡氏族公社》，陕西人民出版社 1979 年版，第 144 页。
② 《别林斯基论文学》，新文艺出版社 1958 年版，第 147 页。

的展开而发挥其强有力的表现功能。然而，具体审美对象内容和形式之间却表现出了错综复杂的对立统一关系，我们切不可用形而上学的态度去看待它。事实上，有的审美对象内容形式都美，有的内容美而形式不一定美，有的内容空虚甚至丑恶而形式却是美的，有的则内容和形式都是丑的。而在不同的美的形态中，自然美主要美在形式，社会美主要美在内容，艺术美和科学美则要求内容和形式的完美的统一。技术美的情况复杂一些，总的要求是内容（实用）和形式（美观）有机结合；而陈设、装饰用的物质产品则主要偏重于美在形式。总之，每一具体事物的美，其美的内容和美的形式都只能是具体的历史的相对统一，而不可能是在美的内容和美的形式上都是完美无缺的绝对统一。正因为如此，现实世界和艺术中的美才呈现出个性不同、各具特色、多姿多采的风貌，从而给人们提供了无比广阔和无比丰富的审美对象。

美的内容和美的形式具有同一性，这是最基本的方面，然而，美的形式并不只是处于消极、被动的辅助地位，美的形式和美的内容还有互相矛盾的一面，这主要表现在以下四个方面：

第一，美的形式对美的内容有着一定的反作用。

美的形式对于美的内容具有能动性。当美的形式适合美的内容时，对美的内容的具体表现和展开能起到积极的推动作用，有助于充分地揭示出美的内容，从而增强美的感染力；反之，当美的形式不适合美的内容时，就会妨碍美的内容的表现，削弱美的感染力。这在艺术美和科学美中反映得十分突出。艺术创作和科学理论著作追求的是内容和形式的完美统一，以达到整体美的效果。世界上不朽的艺术珍品和伟大的科学理论著作，如曹雪芹的《红楼梦》，列·托尔斯泰的《战争与和平》，杜甫、李白、普希金、泰戈尔的诗歌，关汉卿、莎士比亚的戏剧、聂耳的《义勇军进行曲》（即解放后被定为《中华人民共和国国歌》），贝多芬的《第九交响曲》，张择端的《清明上河图》，列宾的《伏尔加河上

的纤夫》，郦道元的《水经注》，沈括的《梦溪笔谈》，哥白尼的《天体运行论》，达尔文的《物种起源》，爱因斯坦的《广义相对论原理》，等等，都以完美的形式表达了丰富深邃的思想内容。但也有另一种情况，即由于艺术家、科学家不能很好地驾驭物质材料和手段，造成了形式上的缺陷，从而限制了艺术创作和科学理论著作思想内容的表现，影响了它们社会功能的发挥。如宋末以来，水浒故事即在我国民间广泛流传，以水浒故事为题材的话本、戏剧相继问世，但终因艺术形式的简陋粗疏，大部分都已失传。而施耐庵的《水浒传》，思想内容和表现形式达到了完美的统一，因而它不仅成为了我国而且也是世界文学史上最光辉的作品之一。英国十八世纪著名的地质学家、“火成论”的创始人、“均变论”的先导者赫顿，当他的论文在英国皇家学会宣读时，并未受到注意，更不为社会所知。据历史文献记载，赫顿对于科学理论著作，并非所长，文章的结构和叙述的方式，均不足以引起读者的兴味，所以他的学术观点和研究成果不被人们重视，甚至遭到反对。幸而他的好友、数学家雷费尔与之相处甚久，熟晓其所持之地质学见解，故在赫顿死后的第五年（1802），出版了《赫顿地球理论的例证》一书，对赫顿的著作进行了详细的分析和引申，赫顿的地质学理论这才为社会所公认。由上所举各例可以看出，美的形式对美的内容的表达是有着明显的反作用的。

第二，美的形式在美的创造和鉴赏过程中起着重要的桥梁作用。

美的形式是直接诉诸审美主体的感官的。人类审美活动的实践经验证明，人们对美的感受总是从感知美的形式因素开始的，然后通过形式再进而去感受它的内容。如观众到剧院看戏，最先进入人们审美视野的是台上的布景、灯光，还有演员的服饰、化妆、唱腔、做功等外在形式的美；然后慢慢安下心来，聚精会神、观赏品味。随着剧情的发展，观众为剧中人物的命运所打动，感情也随之起伏。在看完整个剧后，再冷静地思考，深入品

味这个戏剧的思想内容，并从中受到启迪。我们对一个人的美的本质的认识也是如此。人的美总是包含着内在美（精神美）和外在美（形体美）两个方面。柏拉图认为，我们对某个人美的本质的感受，第一步总是“从只爱某一个美形体开始”；第二步“应学会了解此一形体或彼一形体的美与一切其他形体的美是贯通的”；第三步“他应该学会把心灵的美看得比形体的美更可珍贵，如果遇见一个美的心灵，纵然他在形体上不甚美观，也应该对他起爱慕，凭他来孕育最适宜于使青年人得益的道理。”① 这说明，美的形式是美的内容外在的表现，它在人类审美感受中具有直接性、广泛性的特点，因而最先为人们所感知，成了审美主体和审美客体之间美的信息的传递者。

如果说，物质产品和精神产品的创造过程是由美的内容向美的形式的转化和过渡，即广大工人、技术人员和艺术家、科学家凭借一定的物质材料和手段，把美的内容转化为美的形式，构成美的形象，美的形式在这里承担了作为美的内容的载体的职能；那么，美的鉴赏过程则是从美的形式向美的内容的转化和过渡，即审美主体必须以美的形象为对象，首先感知美的形象的外在感性形式，并在不知不觉中转入美的内容，由审美直觉过渡到理性思维。在这里，审美主体对物质产品和精神产品的鉴赏，美的形式是一个直接的诱发性的因素。

美的形象是美的内容和美的形式的统一体。当美的形式把审美主体从形式外观带进内容实质中去的时候，它已初步完成了传递美的信息的任务。如果美的形式充分地、完满地表现了美的内容时，就会使美的内容显示出巨大的吸引力量，从而使审美主体不再注意到美的形式。这时，美的形式隐蔽到美的内容的后面，突出了内容的美，实现了自我“否定”。罗丹说过：“真正好的素描，好的文体，就是那些我们想不到去赞美的素描和文体，因为

①柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社 1983 年版，第 271 页。

我们完全为他们所表达的内容所吸引。"① 刘熙载也说过："杜诗只有无二字足以评之。有者，但见性情气骨也；无者，不见语言文字也。"② 在审美观照过程中，当美的内容得到了"强调"，美的形式被"忽视"的时候，这时美的形式才真正发挥了自己的桥梁作用。这就是说，美的形式是在"否定"自己中肯定自己的。"否定"的愈彻底，"肯定"得就愈充分。当美的形式达到了彻底的自我"否定"，审美主体在进行审美观照时完全把美的形式置之度外，而沉浸在艺术作品和科学理论著作丰富、深邃的思想内容之中时，这也就是美的形式出色地实现了桥梁作用的时候。

第三，美的形式尤其是形式美，具有独立的审美价值。

美的形式对美的内容既有依存性的一面，又有相对独立性的一面，甚至可以脱离美的内容，而成为一种抽象化了的有独立审美价值的形式美。人们在进行审美观照时，一般说有下面几种情况：当美的形式充分地表现了明确的内容时，审美主体既可从整体效应上去鉴赏对象的美，又可单独地去鉴赏对象的美的内容或美的形式。即使是内容落后甚至反动的艺术作品，如果它在形式上有某些美的表现，审美主体还是可以撇开它的内容而去单独鉴赏它的美的形式。南唐李煜的词，表现了亡国之君的故国之思，格调不高，内容消极，但它形式工整，技巧精湛，人们常说李煜的词很美，显然是指它的艺术性而言。当美的形式相对突出而美的内容较为朦胧、模糊时，审美主体可以不去深入追究美的内容实质，而只是鉴赏其美的形式，如对许多工艺美术作品的观赏就是这样。当美的形式并不表现确定的社会内容，而只是显示美的创造的精湛技巧时，审美主体更不必计较内容的确定性，而致力于美的形式的鉴赏。如对冰上表演艺术和我国传统戏曲中蹦马、走边、吊毛、蹉步等程式化舞蹈动作的鉴赏就是如此。至于从具

---

①《罗丹艺术论》，人民美术出版社 1978 年版，第 50 页。

②刘熙载：《艺概·诗概》，上海古籍出版社 1978 年版，第 59 页。

体物象中抽象化了的形式美，如雕梁画栋、构图设计、装饰性绘画、装饰图案等，经过长期的历史积淀，它原来包含的社会观念已不为人们所注意，它们可以为表现各种内容服务，因而就成了一种供人们独立鉴赏的特殊的审美对象。

第四，美的形式和形式美具有自身的历史继承性。

美的形式除了受内容制约，随着社会生活的发展而发展之外，它还有着自身的继承性和自身的演变史。在美的内容和形式的矛盾运动中，美的内容比较活跃、积极、多变，而美的形式，尤其是形式美，在其发展中具有较大的稳定性，表现为相对的定型化，因而有着自身的历史继承性。如我国诗歌从四言到楚辞、五言、七言、长短句、新诗的演变，中国戏曲从上古傩舞、汉代百戏、唐代参军戏、宋元南戏和杂剧、明清戏曲到京剧的演变，都有其自身的继承性。同时，由于美的形式不象美的内容那样活跃易变，古代的艺术形式可以为现代人借鉴、利用，一个国家的民族艺术形式可以为另一个国家和民族的人所吸收溶化，不同历史时期，不同地域的艺术形式也可以相互承传、借鉴。鲁迅说过："新形式的探求不能和旧形式的采用机械地分开"，不能一听到了旧形式的采用就是"类乎投降"、"机会主义"。他说："旧形式的采取必有所删除，既有删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。"① 鲁迅的这段话对我们认识美的形式和形式美的自身历史继承性，是很有启发的。

第二节　形式美的构成因素

形式美的构成需要一定的自然物质材料作为基础，这样人们才能感知它的存在。在人的五官感觉中，眼和耳是主要的审美感

---

①鲁迅：《论"旧形式的采用"》，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1963年版，第18、20页。

官，视觉和听觉就是特定的客观对象作用于人的眼和耳（视听分析器）而产生的。人眼所感知的是光。光是一种电磁波（光波）。对人来说，只能接受光谱上从 390（紫色）到 780（红色）毫微米一段的电磁波，对于紫外和红外波段的电磁波是不能接受的。由不同波长的电磁幅射引起的反射作用于人的视网膜，就使人感受到不同的色彩。按电磁波长短的不同，可见光大致可分成紫、蓝、青、绿、黄、橙、赤七色。由于物体各个表面上反射和透射不同光波的作用，还使人们能感知到物体的一定形状。人耳所接受的是声。声是物体振动经由一定媒质（主要是空气）而发出的声波，作用于人的耳膜，而引起听觉。人耳可听声音频率范围大约在 20——20000 赫兹之间，低于 20 赫兹或超过 20000 赫兹（超声波）的声音，人耳就不能辨别了。色彩、形体和声音，是构成审美对象外部感性形式的自然物质材料，也是人们借以感知客观事物美的形式和形式美的物质基础。色彩、形体和声音本身就具有审美意义的属性，即可传达和获得某种感情意味和象征意义的属性。因此，探讨形式美的构成，有必要首先从研究这类自然物质材料入手。

一、色彩

色彩是视觉感官所能感知的空间性的美。各种物体因吸收和反射光量程度的不同，而呈现出十分复杂的色彩现象。红、黄、蓝是三种基本色（俗称三原色），由这三种基本色可以调配出各种各样的色彩来。如红色和黄色相加可调配出橙色，黄色和蓝色相加可调配出绿色，蓝色和红色相加可调配出紫色等。色彩是辨认客观事物的重要依据，人们根据不同的色彩可将各种事物区别开来。如我们看黑白电视时，很难将桌上盘中形形色色的食品识别出来，而看彩色电视，这种识别就显得十分容易了。色彩对传递信息起着重要的作用，如信号灯、红色消防车、绿色邮车等。在国外，一些现代化工厂把色彩标志作为一种通过视觉来传达某

种指令的讯号，使语言不通的外籍工人也能准确无误地完成操作任务，色彩在这里成了指挥生产的特殊手段。由此可见，色彩是构成事物外部感性形式的重要因素之一，并能在不同场合起到传递信息的作用。所以，马克思曾说过："色彩的感觉是一般美感中最大众化的形式"。①

色彩对人的生理、心理能产生特有的视觉效果，不同的色彩往往给人以冷暖、轻重、宽窄、大小、厚薄、距离和运动等感受。红、橙、黄色具有温暖、热烈的感觉效果，称为暖色；蓝、紫、绿色具有寒冷、沉静的感觉效果，称为冷色。所以，儿童游乐场所的色调宜以红、黄色为主，教室、办公室的墙壁则宜刷成淡蓝色或浅绿色。黑、红、橙色给人以重的感觉，白、绿、蓝色给人以轻的感觉。同一种颜色，深色的使人感到重，浅色的使人感到轻。据说，国外有一家工厂，产品原来装在涂成黑色的包装箱内，工人搬运时感到十分吃力，后来，将包装箱改涂成淡绿色，工人搬运时就感到轻松多了，工效有了明显提高。深颜色给人以狭小的感觉，浅颜色给人以宽大的感觉。法国国旗由蓝、白、红三条色带组成。本来三色的宽窄是一样的，可是旗做好后，总使人感到蓝色带太宽。后来，他们将红色的面积放宽，而把蓝色的面积缩小，蓝、白、红之比为30:33:37。这样，看上去就觉得匀称了。一般说来，深颜色使人感到大、厚、近、浅颜色使人感到小、薄、远，在绘画中就经常运用这种色彩造成的感觉效果。还有，黄色的圆圈会显示出从中心向外部扩张的运动，而蓝色的圆圈则会[illegible]向中心收缩的运动。色彩的这一感觉效果，在产品造型、包装设计和商品广告上常被人们自觉或不自觉的加以运用。

色彩具有表情性。人们观看各种色彩时，往往会产生不同的情感或情绪。歌德曾把色彩划分为主动的（或积极的）和被动的

---

①马克思：《政治经济学批判》，《马克思恩格斯全集》第13卷，第145页。

（或消极的）两大类。他认为，主动的色彩能够使人产生一种积极向上、努力进取和富有生命力的情感态度，被动的色彩则适合于表现不安、温柔和向往的情绪。人们对色彩的感受往往带有很大的主观性。同一色彩，由于个性、气质、性别、年龄、地区的不同而有明显的差异。一般地说，如女性爱好红色，男性偏爱蓝色；少年儿童喜爱鲜明、单纯的三原色（红、黄、蓝），尤其偏爱品红；少女们喜欢白色；老年人由于视力衰退，则喜好强烈的对比色（如黑白）和轻灰、轻棕色。以地区分，东方人认为红、黄色是高级的颜色，西方人则视黑白为高级的颜色。拉丁民族爱好暖色调，日耳曼民族爱好冷色调。我国曾有一个代表团访问日本北海道，发现当地居民对鲜艳、明丽的色彩甚有偏好，街道建筑、人们穿着都大红大绿。据分析，因为北海道冬天长，一片雪白，毫无彩色，所以居民喜欢用鲜丽的色彩加以点缀。然而，由于民族心理、传统习惯的长期历史积淀，又往往使人们对色彩的情感反应具有某种共同性。例如，认为红色是热烈、庄严、兴奋的，黄色是明朗、欢快、活跃的，绿色是安静、自然、稳定的，蓝色是抑郁、忧伤、清冷的，白色是纯洁、淡雅、明亮的，黑色是沉闷、厚实、紧张的，等等。

与表情性相联系，通过联想的作用，可使色彩获得一定的象征意义。我国古代以青、赤、白、黑、黄象征东、南、西、北、中和木、火、金、水、土。黄色，在我国古代是帝王之色，象征皇权的威严和高贵；在西方黄色则是最下等的颜色，因为在《圣经》里叛徒犹大的衣服是黄色的。红色，常使人联想到火和血，所以常用它象征革命、象征斗争；但有时也用它象征恐怖和危险。绿色，常使人联想到春天、青山碧水，所以常用它象征和平、青春、繁荣；但如果说某人戴绿帽子，则是一种侮辱性的词语，象征着妻子的不贞。至于黑色象征悲哀，白色象征投降，则是在世界范围内普通流行的。

二、形体

形体也是视觉感官所能感知的空间性的美。任何美的事物，都占有一定的空间，它的外形是可见的，甚至是可以触摸的。这种具体可感的美的事物的外在形态，包括自然物外在形态和人造物外在形态两大系统。前者是自然界客观存在的各种外在形态，后者是人类利用一定的工具、材料制造出的产品的各种外在形态。人类早期的许多产品，都是从模拟自然物的外在形态开始的。构成美的事物外在形态（即形体）的基本元素是点、线、面、体。点、线、面、体是事物在空间的存在形式。三维物体的边界是由二维的面围绕而成，二维物体的面又是由一维的边线围绕而成，而线则是点的移动的轨迹。因此，人们对客观事物形式美的感知，离不开对点、线、面、体这些形体元素的认识。

点是形体（造型）要素中最基本的元素，它在空间起标明位置的作用。几何学中的点，是没有大小、形状的抽象概念。而作为形式美的点，不但有大小，而且有形状，实际上它就是一个面。这主要视距离远近而定，如一圆形物体，远看为点，近看则为面。在可视图形中，一个点有收敛集中的效果，成为画面的焦点，象万绿丛中一点红似的，将视线全吸收过来。画面上两个孤立的点，是不稳定的，如果两个点之间有线连接，它们之间就有张力感。画面上有三、五、七个点（奇数），就会形成视觉平衡中心，因而产生稳定感。点的聚散可产生闪光的视觉效果。图案中的“雪花”点则给人以轻盈、柔和的感觉。许多相同的点密集，可以组成线和面。在造型艺术和表演艺术中，都强调中心人物或画龙点睛之处，应放在聚光点上，使之成为观众视觉的中心。

线是点的运动的轨迹，起贯穿空间的作用。形体的轮廓是由线来表示的。线在构成事物形式美诸元素中占有特殊重要的地位。各种物质产品的造型设计，都是靠一条线的往返，这条线就是所谓造型的基准线。它的流动、起伏、波折、停顿、平行、垂

直、倾向等，往往决定产品的基本结构和风貌。在艺术造型中，书法是典型的线的艺术；而建筑、雕刻、绘画、舞蹈、装饰等，线的运用往往是最基本、最普遍的艺术手段。线有粗细、长短、曲直、虚实、断续、光洁等各种形态，能给人的心理产生相应的情感反应。线一般分为直线、曲线、折线三大类。直线一般的表情效果是刚毅、挺拔、坚强、单纯，常用来象征男人的性格。在直线中，粗直线有厚重、强壮之感，细直线有明快、敏锐之感。而直线中的水平线，是其他一切线的基础，它给人以起始、平静、安稳、庄重的感受。还有，垂直线有正直、倔强、上升、刚强的感受，斜线则给人一种紧张、兴奋、突破、动势和即将倾倒的感受。曲线一般的表情效果是柔和、轻盈、优雅、流畅，常用来象征女人的性格。其中几何曲线有理智的明快之感，抛物线有流动的速度之感，双曲线有对称美的流动之感，自由曲线有奔放和丰富之感。折线实际上是直线的转折，兼有直线和斜线的性质，由于它一般表现为运动过程中的起伏、升降、进退和倾斜，所以往往给人一种动态感、方向感和灵巧感。

面或称为平面形，是位于同一平面内轮廓线固定不变的物体的形状，起分割空间的作用。人们通常所说的三原形——圆、方、三角形，指的就是物体的平面形。圆形或由圆形演化而来的图形，给人的感觉是柔软、温和、充实、富有弹性，因而是一种柔性美。古希腊毕达哥拉斯学派认为："一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形。"[1] 因为圆形比其他形体包含有最大的空间，最多的容量，所以一般的容器通常都制成圆形。舞蹈，其基本动作就是一个又一个的圆。舞蹈家一举手，一投足，都是在空中划着一条又一条柔美的圆弧线。圆在造型艺术——雕塑、绘画、建筑中，也运用得十分普遍。圆形是美的，但有人认为椭圆比圆更美，这大概是因为椭圆在整一中又稍有变

---

[1] 《古希腊罗马哲学》，商务印书馆 1982 年版，第 36 页。

化，比之圆形更富于动态，因而给人带来更多的审美快感的缘故。方形或由方形演化而来的图形，一般给人以方正、平实、刚强、安稳的感觉，因而是一种刚性美。圆形美和方形美交错使用，可收到刚柔相济、相得益彰之妙。三角形有各种形态，对人的心理往往产生不同的情感反应：立三角有安定感，倒三角有倾危感，三角顶端转向侧面则有方向感和前进感等。

体，或称立体形，是点、线、面的有机结合，有占据空间的作用。体同面的关系最为密切，面的移动、堆积、旋转就成为体。在现实中存在的物体大部分都是立体。人们观察一个物体，直接作用于视觉的是面，但凭借以往的经验，或凭借不同角度和方位的观察，却可感知或确定整个物体的形状。体可分为球体、方体和锥体，即相当于面的圆形、方形和三角形，其视觉效果和心理反应也大致相同，不过比圆形、方形、三角形更具体、更强烈罢了。体如以体量的表情来衡量，则厚的体量有敦厚、结实之感，薄的体量有轻盈、秀丽之感。物质产品造型对体量是十分重视的。

三、声音

声音又称音响，是由听觉器官所能感知的时间性的美。声音和色彩、形体一样，也是物质的一种自然属性。法国启蒙运动杰出的思想家、哲学家卢梭曾说过："声音美是自然现象：这种现象的作用是纯物理的，它产生于由发音体及其无穷小的元素所引起振动的空气微粒的总和。所有这一切，总合在一起，引起人们的快感。"① 声音是发音体（叫声源）的振动在它周围的介质（如空气）中产生的声波。听觉是声波作用于人的耳膜的结果。声波是由物体振动的频率、幅度和声波形状决定的，频率、幅度和波

① 《卢梭论旋律与和音》，转引自汪流等编《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版，第215页。

形就成为声波的三要素。最简单的声音是纯音。纯音是单个频率的声音，在自然界和日常生活中比较少见，主要是试验室进行研究时常用的声音。我们所听到的声音，绝大多数是各种不同频率的纯音组成的复合音。复合音可按组成它的各纯音的频率之间的不同关系分为乐音和噪音。乐音是物体有规律的振动、各纯音频率成整倍数关系、具有周期性和可重复的波形、听觉中感到和谐悦耳的声音，如歌唱家的歌声和各种奏乐声都是乐音。噪音是物体无规律的振动、各种纯音的频率没有整倍数的关系、具有非周期性和不规则的波形、听觉中感到嘈杂刺耳的声音，如敲打声、爆破声、高音广播喇叭声等都属于噪音。乐音有助于人的身心健康和延年益寿，在现代医学中乐音（尤其是音乐）已成为一种有效的医疗手段。人生活的适当音量环境是15——35分贝，超过了这个限度就会有损于人的身心健康。当前噪音已成为污染人类生活环境的主要公害之一。高强度的噪音主要来自现代交通工具、工业机器和喧嚣的市场，它不仅损害人的听力，而且对人体神经系统、心血管系统、消化系统和内分泌系统都会产生危害，造成视力障碍，影响人的寿命。

由于声音是在时间中存在和运动的，所以，节奏和旋律就成了声音这一形式美的主要构成因素。所谓节奏，是指交互起来的音的长短、强弱的合乎一定规律的形式。例如，短音和短音的结合，给人以兴奋、热烈的听觉效果；长音与长音的结合，给人以威严、肃静的听觉效果；长音与短音的结合，给人以平和，愉快的听觉效果等。所谓旋律，又称曲调，是指高低不同的一群音的有组织的连续，组成音的线条。古希腊赫拉克利特说过："音乐混合不同音调的高音和低音、长音和短音，从而造成一个和谐的曲调。"① 作为听觉艺术和表情艺术的音乐，它的基本表现手段是节奏和旋律。节奏是旋律的骨干，也是乐曲结构的基本因素。音

① 《古希腊罗马哲学》，第19页。

乐的内容、体裁，风格、民族特征等，都首先从旋律中表现出来。所以说，旋律是音乐的灵魂。

声音的表情性特点，来自于它和人的生理、心理机制之间有一定的对应关系。不同频率、幅度和声波的声音及其延续变化，可以引起人昂扬、低沉、热烈、轻松、悲哀、欢乐、恐惧、愉悦、悠扬、清脆、宁静、呜咽等各种情绪反应。《乐记·乐本篇》说:“乐者，音之所由生也；其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔：六者非性也，感于物而后动。”① 对作为自然物质材料之一的声音，与人的情感反应之间的关系作了辩证唯物主义的解释。虽然声音本身是没有情感的，但它却能激起人的情感或情绪，成为人们用来表达某种情感或情绪的工具。以声音为自然媒介的音乐艺术，是一种表现和激发感情的艺术。音乐在再现客观世界的真实图画方面，不如语言艺术、造型艺术和综合艺术；但在表现主体的内心情感和情绪方面，却有着其他艺术门类所不及的优越性。

声音和色彩，形体虽然都是构成形式美的自然物质材料，但声音诉诸听觉，色彩和形体诉诸视觉，因而它们的审美特性是有明显区别的。一般地说，由色彩、形体等构成的视觉形象，占据一定的空间，具有一种形态的实感，因而容易引起真切实在的形象感；而由声音构成的听觉形象，看不见，摸不着，因而容易造成空幻朦胧的形象感。还有，视觉感受具有空间性，如绘画、雕塑、摄影，把运动中的物体最富于表现力的一瞬间的形态，用色、线、形、体等形式要素“凝固”起来，鉴赏者可以从容地凝神注视；而听觉感受具有时间性，如音乐处于不断的时间运动之中，所以鉴赏音乐不能只感受一个个的单音，或截取一瞬间的形

① 《乐记·乐本篇》，《中国美学史资料选编》上册，第 59 页。

象，而必须获取相对完整的以时间序列为特征的音乐形象，才能产生悦耳清心的审美感受。最后，视觉所感受的由色、线、形、体构成的画面，距离人的生活经验较近，因而往往是在联想和理解的基础上，间接地唤起美感；而听觉所感受的声音，距离人的生活经验较远，却与人的情感反应联系特别紧密，因而不需联想和理解的因素明显地介入其中，就能直接、迅速地拨动感应的心弦。

随着现代科学技术的发展，当前出现了一种色彩音乐。这是一门崭新的综合艺术。它利用电子和激光控制装置，使悠扬的音乐信号一部分控制光源亮度，另一部分经过分频器分成高频、中频、低频三个通道。这三个通道又分别与红、绿、蓝三组彩灯相联系。随着抑扬顿挫的乐曲变化，彩色图像在屏幕上或空中也相应演变。这样，人们在耳闻悠扬的音乐声中，同时能看到与音乐相适应的美妙图景。色彩音乐使色彩与音响结合在一起，让听觉形象和视觉形象同时出现，开拓了人的审美视野，将我们带进了一个有如童话般一样瑰丽的艺术天地。

第三节　形式美的主要法则

上面所举色彩、形体和声音，是构成事物美的形式或形式美的自然物质材料。这些自然物质材料本身虽有一定的审美意义，但要使其成为一种具有独立审美价值的形式美，还须有赖于这些形式因素合乎法则的组合。形式美的法则根源于客观世界的自然法则，并与人的生理、心理结构相对应，是人类在长期的社会实践（其中包括审美实践）中逐渐发现、认识、总结并自觉运用于社会生活和审美活动中。形式美的法则并不是凝固不变的。各种形式美法则的区分也不是绝对的，它们之间既有区别又有密切的联系。根据自然物质材料的组合方式及其相互关系，可将形式美的法则概括为下面三种类型。

第一种，自然物质材料某些形式因素自身的运动变化造成特定的、有规律的排列组合法则，主要有整齐一律、节奏、韵律等。

(一) 整齐一律

整齐一律或称单纯一致、齐一、整一、秩序。这是一种最简单的形式美。黑格尔指出："整齐一律一般是外表的一致性，说得更明确一点，是同一形状的一致的重复，这种重复对于对象的形式就成为起赋与定性作用的统一。"[1] 无论色彩、形体或声音，于单纯一致中见不到差异和对立的因素，就给人一种秩序感。如单一的颜色：蔚蓝的天空，碧绿的湖水，金黄的麦浪，白雪复盖的原野；又如农民插秧，株距相等，横直成行；公路两旁的行道树、电线杆，排列成行，间距相等；建筑物采用同样的规格，长短高矮相等，整齐划一；还有在军事检阅中，战士们排成一个个人数相等的方阵，战士的身材、服装、步伐、敬礼的动作、欢呼口号声都很一致，这都表现了一种整齐一致的美。还有，我国古典诗词，格律上要求十分严格，就形式上整齐一律而言，出现了"五律"、"七律"、"五绝"、"七绝"的律诗和各种词调，词牌的长短句。古典诗词把形式上整一的美放到了突出的地位，所写内容只作为诗词的副标题。我们吟诵古典诗词，往往能感到一种形式上整齐、纯净的美。不过，在事物的外在形式上，如果只有整齐一律，而无错综变化，就会显得单调、板滞，没有生气，使人感到沉闷、厌烦。

(二) 节奏和韵律

客观事物外在形式上有规则的反复，就形成节奏；在外在形式的周期性连续层次之间出现间歇，可使节奏更加分明。我们这里所说的节奏，并不只限于声音或音乐艺术，而是泛指形式美中一种带普遍性的法则。在客观世界中，无论是颜色、声音、形体

---

[1]黑格尔：《美学》第1卷，第173页。

和动作，以大体相等的量在等距离的时空重复出现，就会产生节奏。

节奏是客观世界物质运动一种带规律性的表现方式。日出日没，月圆月缺，昼夜交替，四时代序，这是时间变化的节奏；潮涨潮落，阴晴相续，山脉蜿蜒，峰谷相间，这是空间变化的节奏。人体的生理、心理活动也是有节奏的。心脏每分钟大约跳动七十五次，呼吸一次大约四秒钟。人体一切生理机能活动都是有规则的、周期性的。现代科学实验证明，人的体力、情绪、智力也有周期性的变化，体力以二十三天为一周期，情绪以二十八天为一周期，智力以三十三天为一周期，每个周期都有高潮和低潮。人们在劳动中的动作同样是有节奏的，这种节奏符合肌肉一张一弛的运动规律。在日常生活中人们也形成了习惯性的节奏。日作夜眠，一日三餐，起居有序，有劳有逸，就能保持旺盛的精力；反之，就会精神困倦甚至生病。可以这么说，物质世界的运动变化过程，其有序化的发展都有着自己特有的节奏；而人类的整个生活过程，就是一种有节奏的生命过程。

一切艺术形式都离不开节奏。节奏是音乐、舞蹈和诗歌这些最原始也最普遍的三位一体的艺术所共同具有的最基本的要素。音乐的节奏由连续而又有间隙的乐音运动构成，表现为长短音的交替和强弱音的反复。舞蹈的节奏主要表现在形体动作上，诗歌的节奏主要表现在音韵（押韵、平仄）上。如果取消了音乐、舞蹈和诗歌的节奏，实质上就等于取消了音乐、舞蹈、诗歌本身。其他艺术形式也不能没有节奏，如文学作品在布局上有起承转合的节奏，绘画有色彩转换、线条配置的节奏，戏剧、电影艺术有人物心理和情节发展的节奏，建筑艺术从整体布局到柱窗的排列上都有其特有的节奏，等等。人们观照审美对象，当对象的节奏符合人体生理、心理的自然节奏时，就会感到愉悦，获得美感；否则，就会影响人的心境，引起不愉快的感觉。

与节奏相联系的是韵律。韵律，一般指诗歌中的声韵和节

律，表现为音响运动中抑扬顿挫的协和流动。韵律是在节奏的基础上形成的，但又比节奏的内涵丰富得多，表现出了一种特有的韵味和情趣。可以说，韵律是一种富有感情色彩的节奏。我国古典诗词押韵、平仄、对仗的音乐美，构成了诗的韵味。而诗贵含蓄，往往以极少量的字词包孕着丰富的含义。钟嵘认为好诗“使味之者无极，闻之者动心，是诗之至也。”① 所以鉴赏古典诗词时要反复吟诵，潜心品味，才能于抑扬顿挫、轻重徐疾的音韵语调中去体验诗人思想感情的脉搏，去领悟诗词的“味外之旨”，“韵外之致”。中国传统绘画也十分讲究韵味。历代画家的线描勾勒无不下笔有神，气韵生动，一波三折，有起有伏，强调色、线、形的统一和有秩序的排列组合，使画面富有韵律感。在音乐、舞蹈、书法等艺术中，韵律也都是普遍存在的，并把它作为形式美感的一个重要方面。

第二种，自然物质材料形式因素各部分之间的合规律的排列组合法则，主要有对称、均衡、比例、重点、层次等。

(一) 对称和均衡

所谓对称，是指以一条线为中轴，将两个以上相同、相似的事物加以对偶性的排列组合。对称有左右对称、上下对称和辐射对称三种。左右对称是基本的，上下对称是左右对称的横倒，辐射对称是以经过中心点的直线为中轴的许多个左右对称的组合。对称是同一和差异的结合。黑格尔指出：“一致性与不一致性相结合，差异闯进这种单纯的同一里来破坏它，于是就产生平衡对称。”② 对称是大部分生物形体结构的普遍性形式。人体的眼、耳、鼻孔、手、脚都是左右对称的。动物的正常生命状态，眼、耳、腿、角、翼等也是左右对称的。就是植物的叶脉，也无不是左右有规则的排列。一切生物的常态几乎都是对称的，这体现了

①钟嵘：《诗品序》，《中国历代文论选》第1册，第309页。

②黑格尔：《美学》第1卷，第174页。

生命的正常发育，只有残废者和畸形者的形体是不对称的，正常的人总对这种畸形产生一种不愉快的感觉。人类早期的石器造型，直到科学昌明的今天人类制造的汽车、飞机、轮船和各种工具、器械等，在形体结构上也都是对称的。因为只有对称才能保持平衡，提高工作效率。中国古典诗词和骈体文，排偶对称是语言形式美的一个重要方面。建筑艺术也十分讲究对称，如北京紫禁城的四座角楼，大殿的雕梁画栋、丹柱玉栏，大殿东西两厢的平房，天安门前的华表、金水桥，以及各建筑物内部的细部构造、图案、装饰等，都是对称的，从而给人以匀称、整齐、庄严、静穆的审美感受。对称具有平衡、安稳的特性，而这正反映了人们在实践中的一种普遍的生理和心理要求。

均衡是指左右或上下在形式上虽不一定对称，但在分量上是均等的，而不致产生畸轻畸重、过小过大之感。均衡可分为天平式、杆秤式、跷跷板式三种。均衡较对称有变化，在静中倾向于动，可以说是对称的一种变体。均衡作为一种形式美的法则，在艺术表现中得到了广泛应用。如乐曲各乐章、各段之间，在分量上要注意匀称适宜；画面布局也讲究均衡，所画之物，不能悉集于一隅，或机械地排列；舞蹈动作更要求均衡，不均衡甚至不能成步。建筑设计为求有变化而突破对称的格局，就不能不顾到均衡，否则就会陷于形式上的失稳状态，使人看了很不舒服。

(二) 比例

比例是物体的此一部分与彼一部分之间或部分与整体之间在大小、长短、粗细等方面的数量关系。凡是处于正常状态的物体，各部分之间的比例关系都是合乎常规的。严重的比例失调，就会出现畸形，而畸形在形式上是丑的。我国木工祖传的“周三径一，方五斜七”的口诀，就是制作圆形或方形物件的大致比例。古代山水画有所谓“丈山、尺树、寸马、分人”之说，人物画有所谓“立七、坐五、盘三半”之说，画人的面部，讲究“五配三匀”（“五配”指鼻梁约一眼之位，眼角两鱼尾纹约两眼之位，共成

五；“三匀”指两颐约两口之位，共成三），体现了各种景物之间和人体结构以及人体面部结构的合理比例关系。古希腊毕达哥拉斯学派提出的黄金分割律，这是人们最常见的一种合理的比例关系。所谓“黄金分割”，又叫“中外分割”，就是将一条线分成两部分，较长的那一段与较短的那一段的比等于全线与较长一段的比，或者说较长一段的平方等于全线乘较短一段。列为公式是：a∶b=（a+b）∶a。数学家经过运算，得出结论，较长一段与较短一段之比，为1.618比1，大致近似五比三或八比五。我们日常生活中的物品，如国旗、电视屏幕、报纸、图书、杂志、稿纸、信封、香烟盒、火柴盒、门窗的长宽尺寸，一般都采用这种比例。将黄金分割率运用到生产实践中，人们发现它还符合优选法的道理，如大部分流行设计的陶瓷器皿，其颈与身、高与宽、口与底的比例多半接近于黄金分割率。这种比例还广泛为建筑、工艺、雕塑、绘画、音乐、摄影等艺术所采用。有人分析许多著名的音乐作品，发现乐曲中高潮的出现，大多和黄金分割点相接近。为什么黄金分割率的比例成为人们所喜爱的美的比例呢？这大概和人体的各个主要部位大体符合黄金分割率这一比例关系有关。五十年代北京工业设计院为了编写《建筑设计资料集》，把全国成年人体分成较高、中等、较低三种，肩宽和臀宽的平均数为362毫米，从肩峰到臀底的高为586毫米，躯干的宽和高之比为1∶1.618。如果以肚脐为分割点，下半身与上半身之比，也是恰好为八比五。很显然，这种比例关系反映人体的正常发育。人类推己及物，在长期的历史积淀中对这种比例关系得到了确认，并自觉或不自觉地运用于物质生产和精神生产。诚然，符合黄金分割率的比例是美的，但也不能绝对化。例如饭桌，可以是圆的、方的，却不宜制成符合黄金分割率的矩形；剧院的大门，往往在宽度上超过了它的高度。总之，对于物质产品的生产，其比例关系应以实用目的为前提，不应任意用某一比例来取代其他美的比例。而且，在同一场合，过多的采用黄金分割率的比例，

同样会使人感到单调、呆板。就是采用黄金分割率的比例，在具体运用时，也要讲究变化。

（三）重点和层次

所谓重点，是指事物的外在因素在排列组合时要突出中心，主次分明，不能搞平均主义，无所侧重。如果主辅不分，各自为政，那就必然会杂乱无章，不伦不类。我国当代著名散文作家秦牧说过："事物一般都有它的核心。原子有原子核，细胞有细胞核，地球有地核，太阳系的群星有太阳。这个核就是大大小小事物的重心所在，吸引住它周围物质的中心。"[①] 就人体来说，各部分的主从关系是很清楚的。头居中而高出于躯体各部分之上，眼、耳、鼻、舌等重要器官皆在头部，而且全身的司令部——大脑，即驻跸于此，指挥着全身各部分的一举一动。现代化的大生产和现代化战争，需要把众人的意志统一起来，把个人的行动变成联合行动，因而需要形成指挥与被指挥的关系，这也是一种主从关系。心理学实验证明，人的视觉或听觉在一个时间内只可能抓住一个重点，不可能同时注意几个重点，这就叫作"注意的中心化"。懂得这一审美心理的高明的艺术家，在创作时总是用尽心思把人们的注意力引向最重要之点，而绝不搞喧宾夺主的东西。大家所熟悉的法国雕塑家罗丹在完成《巴尔扎克》的雕像后有意砍去这尊雕像的双手的故事，他这样做的目的，就是为了将人们的注意力集中到最能揭示人物性格的那充满智慧和无穷创造力的面部表情上去。又如达·芬奇的《最后的晚餐》，将耶稣置于画面的中心，着重刻划了他在被害前最后晚餐时的视死如归从容不迫的心境和无可奈何的激愤之情。他的十二个门徒，有的关心、爱戴；有的悲哀、愤慨；有的恍惚、惊惶。而这些人物的心理、表情、动态，又都向中心人物耶稣倾注。从而使画面构成为

①秦牧：《散文创作谈》，见《创作经验漫谈》，人民文学出版社 1979 年版，第 243 页。

主从相依、相互映衬、重心突出、秩序井然的协调、统一的整体，有力地表现了作品的主题。

层次作为形式美的法则之一，也不可忽视。层次体现了有序化。无论是光色的由明到暗、由浓变淡，形体的从大到小、从远到近，声音的从低到高、从弱到强，它们的运动变化都是逐渐发生的、有秩序的。在艺术摄影、绘画、雕塑和工艺品制作中，都强调光色的明暗、浓淡处理要有层次性。如人的面部的光色变化是有层次的，中国水墨画只用墨一种色，但"墨分五彩"，主要是通过干湿、浓淡、疾徐等多种用墨、用笔方法来表现色彩的层次。在建筑艺术中，如北京紫禁城的建筑和各地的陵园、庙堂、园林建筑等，无不是层次分明，秩序井然，从而增添了这些建筑群的形式美。

第三种，自然物质材料的形式因素在整体上的排列组合法则，这就是和谐——多样的统一。

多样的统一或称和谐、繁多的统一、寓变化于整齐等，这是形式美法则的高级形式，或者说是形式美的总法则。所谓"多样"，是指整体中所包含的各个部分在形式上的区别和差异性，象前面所举的整齐一律、节奏和韵律，对称和均衡、比例、重点和层次等，都是构成整体形式美的一个组成部分或一个侧面，但它们单独谁也不能取代多样统一这一法则；所谓"统一"，是指各个部分在形式上的某些共同特征以及它们之间的某种关联、呼应、衬托、协调的关系，也就是说，各个部分都要服从整体的要求，为整体的和谐、一致服务。在多样的统一中，同中有异，异中求同，寓"多"于"一"，"一"中见"多"。既不能为追求"一"而排斥"多"，也不能追求"多"而舍弃"一"。而必须把两个相对立的方面有机地结合起来，这样，才能造成高度的形式美。

多样的统一，其实质是各种形式因素从差异、对立转化为协调、一致的问题。黑格尔对这一问题曾作过深刻的阐述。他说："和谐是从质上见出的差异面的一种关系，而且是这些差异面的

一种整体，它是在事物本质中找到它的根据的。"又说："各因素之中的这种协调一致就是和谐。和谐一方面见出本质上的差异面的整体，另一方面也消除了这些差异面的纯然对立，因此它们的互相依存和内在联系就显现为它们的统一。"[1] 和谐，或多样的统一，就是要消除"这些差异面的纯然对立"，而在整体上体现出各种形式因素之间的协调性，以达到"不齐之齐"，"乱中见整"、于不平衡中见平衡，于无秩序中见秩序。

多样的统一的法则具体体现了客观事物运动发展过程中对立统一的基本规律。人类生活的世界就是一个"多样的统一"的和谐的整体。从单个的人本身来说，只要是一个正常健康的人，他的躯体结构在整体上就是多样统一的。外有四肢躯干、眼耳鼻舌，内有中枢神经、五脏六腑，可谓是多样了。然而它们又整齐地、有秩序地构成一个统一的有机体。人体的各个部分在整体结构中都占有一定的地位，在大脑的统一指挥下发挥各自的功能，相互协调配合，才表现为生命的存在。人的生命活动本身就要求多样的统一。只有多样而无统一，只有统一而无多样，都不能使人体成为生命的有机体。这两方面缺少任何一方面，就不能成为自然界和人类社会，也创造不出富有艺术魅力的文艺作品。

多样的统一，一般表现为对比与调和这两种基本形态。

对比指的是具有显著差异的形式因素之间的对立统一。如色彩的浓与淡、冷与暖，光线的明与暗，线条的粗与细、曲与直，体积的大与小，体质的重与轻，位置的高与低、远与近，声音的长与短、强与弱等，有规律地排列组合，就会相互对照、比较，形成变化，又互相映衬，协调一致。这种对立因素的统一，可收到浓淡适宜、明暗有致、修短合度、大小调谐、强弱相济的相反相成的效果。色彩学上的互补色也是这个道理，如黑与白、红与绿、紫与黄互为补色，可产生强烈的色对比和色反差，使人感到

---

①黑格尔：《美学》第1卷，第180—181页。

特别鲜明、醒目，富有动感。由对立因素的统一造成的形式美，一般属于阳刚之美。

调和，是没有显著差异的形式因素之间的对立统一。它只有量的区别，是一种渐变的调谐，并不构成强烈的对比。如果说，对比是在差异中趋向于“异”，那么，调和则是在差异中趋向于“同”。以色彩为例，如红与橙、橙与黄、黄与绿、绿与蓝、蓝与青、青与紫、紫与红都是相似色，在同一色中又有浓淡、深浅的层次变化。这种相似或相近的颜色相互配合，在变化中保持大体一致，就会给人一种融和、宁静的感觉。如北京天坛深蓝色的琉璃瓦和蔚蓝色的天空、四周的绿树配合在一起，其色调就显得非常调和。又如，音乐中利用谐音的原理使两个以上的音按一定规律同时发响，形成和声，给人的感受也是融和、协调的。由非对立因素的统一造成的形式美，一般属于阴柔之美。

无论是对比，或是调和，其本身都要求有变化。在统一中有变化，在变化中求统一，才能显示出多样统一的美来。如傅抱石、关山月的巨幅山水画《江山如此多娇》，作者成功地把西洋绘画和我国传统绘画技法融会在一起，同时创造性地发展了我国山水画技法中的皴法、石法、点法，以及笔法、墨法，使水、墨、彩三者密切结合，大胆变革创新。在一幅画面上，囊括了东南西北地区，出现了春夏秋冬四季。山峦起伏，连绵不断。古老的长城，奔腾的黄河，蜿蜒的长江，世界屋脊珠穆朗玛峰，都形象地出现在画面上。一轮红日从东方冉冉升起，而红日无异是画大了，但并不感到不成比例。这幅画做到了将对比和调和有机地结合起来，气魄之大，意境之新，布局之美，使它成了震古铄今的巨制，为中国山水画的推陈出新作出了可贵的贡献。

以上我们简单地谈了形式美的几条基本法则。这些法则概括了现实中美的事物在形式上的一些共同特征。随着人类社会实践经验的不断丰富和发展，随着人类审美领域的不断扩大，形式美的法则也将不断地丰富发展。我们探索形式美，是为了推动美的创

造,而不是束缚美的创造。法则代表必然,创造又须自由。所以,我们应作形式美法则的主人,在形式美基本法则的运用上,不断有所革新和突破,使美的形式和形式美，更好地为人类的美的创造服务。

思　考　题

1.具体论述美的形式和美的内容的关系。

2.形式美和美的形式的含义有什么不同？如何理解形式美的根源及其独立的审美价值？

3.构成形式美的自然物质材料有哪些？具体说明它们各自不同的审美特性。

4.形式美有哪些基本法则？为什么说，多样统一是形式美法则的高级形式？

参 考 书 目

1.黑格尔:《美学》第1卷，商务印书馆1981年版。

2.《古希腊罗马哲学》,商务印务馆1982年版。

3.普列汉诺夫:《没有地址的信》(第一封、第六封)，《普列汉诺夫美学论文集》第1卷,人民出版社1983年版。

4.王长俊:《试论形式美》,南京师大学报（社科版）1984年第1期。

第三编　美　感　论

第七章　审美感受

内容提要

美感是审美主体对客观存在的美的事物的能动反映中得到的精神上的愉悦和享受。美感有广义和狭义两种不同含义。美感起源于社会实践，并随着社会实践的发展而发展。在长期生产劳动基础上人类社会化感官的形成。人类审美活动与实用活动从最早的紧密结合到后来的逐步分离。美感的产生与原始人的生产劳动以及原始巫术图腾和原始艺术的关系。美感的本质是人对凝结、物化在审美对象中的自我本质力量的直接观照。美感的主要特征是个人直觉性、愉悦性和功利的矛盾两重性。

美感在美学研究中是与美的问题同样重要的基本问题之一。研究美感关系到美学的全局。李泽厚说过：美感之所以复杂而抽象，“是因为就在这个最简单最基本的心理活动的现象中，在这个美学科学的细胞组织——审美感中，却孕育着这门科学许多复杂矛盾的基元，蕴藏了这门科学的巨大秘密。”[1] 自十九世纪以来，美学从思辩哲学的探讨转向审美心理的探讨，从对自然的观照转向对人的感受力或鉴赏力的考察，成为近代西方美学的一个

[1]李泽厚：《美学论集》，第2页。

重要特征。当然，美的哲学思考是美学的引导和基础，美感的研究绝对不应该也不可能取代对美的哲学思考。然而，这一发展趋向，却证实了美感在美学研究中的重要地位。

美感是审美主体对客观存在的美的对象的能动的反映，是人们都能体验的一种最常见、最普遍、最大量、最基本的社会心理现象，是审美主体在对美的事物的反映中所得到的精神上的愉悦和享受。一般说来，美感有两种不同的含义。一种是广义的美感，又称审美意识，指的是审美意识活动的各个方面和各种表现形态，包括审美感受，以及在审美感受基础上形成的审美情趣、审美经验、审美观念、审美理想等等。一种是狭义的美感，指的是审美主体对客观存在的美的对象或对象的美所引起的具体的感受，即审美感受。审美感受是审美意识的核心部分。审美心理学要研究审美意识活动的各个方面，但其主体和基础则是研究人们的审美感受，即狭义的美感。

第一节　美感的产生和发展

美感，作为一种社会意识，它和人类的一切意识现象一样，一开始就是社会实践的产物，并始终为社会实践所决定和制约。也就是说，美感起源于社会实践，并随着社会实践的发展而发展，随着社会实践的变化而变化。

生产劳动是人类最基本最重要的社会实践活动。人类的生产劳动，是一种有意识、合目的的社会性活动。它一方面是人与自然的物质交换，人类根据客观规律，有计划地改造自然，生产物质财富，以满足人类生活的需要；另一方面，人在"通过这种运动作用于他身外的自然并改变自然时，也就同时改变他自身的自然。他使自身的自然中沉睡着的潜力发挥出来，并且使这种力的

活动受他自己控制。”[1] 人类社会的产生是劳动的必然结果。劳动创造了世界，也创造了人本身。人在改造自然的同时也改造作为主体的自然，其中包括人的感觉器官在内。

人类的祖先开始与其他高等动物并无多大区别。由于维持生存的需要，手和脚的运用有了某种分工，身体逐渐直立，并学会了制造和使用工具。从这时起，人类才从动物界脱离出来，成了真正的人。在多少万年的劳动中，人的手变得自由了，变得灵活了。随着手的自由、灵活，人类的劳动实践加深了，眼界也开阔了，对外界的认识也拓宽了。正如恩格斯说的："手不仅是劳动的器官，它还是劳动的产物。只是由于劳动，由于和日新月异的动作相适应，由于这样所引起的肌肉、韧带以及在更长时间内引起的骨胳的特别发展遗传下来，而且由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作，人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似地产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。"[2]

手的完善对人的其他机体的发展有着直接的反作用。恩格斯在《自然辩证法》中运用达尔文的生长相关律，具体说明了"身体某一部分的形态的改变，总是引起其他部分的形态的改变"[3]的道理。随着手的发展，随着劳动而开始的人对自然的统治，社会成员之间的结合更紧密了，劳动协作的场合增多了，彼此之间需要进行思想交流，这就促进了发音器官和语言的发展。劳动不仅使手不断完善起来，它同语言一起还推动着脑髓的发展。据人类学研究表明，早期猿人（370 万年前）脑容量为 500—800cm^3；晚期猿人（150 万年前）脑容量为 750—1250cm^3；晚期智人（5 万年以下）如克罗马侬人和我国的柳江人、山顶洞人的脑容量和现代人基本相近。恩格斯指出："首先是劳动，然后是

①马克思：《资本论》第 1 卷，第 202 页。

②③恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》第 3 卷，第 509—510 页。

语言和劳动一起，成了两个最主要的推动力，在它们的影响下，猿的脑髓就逐渐变成人的脑髓；后者和前者虽然十分相似，但是就大小和完善的程度来说，远远超过前者。在脑髓进一步发展的同时，它的最密切的工具，即感觉器官，也进一步发展起来了。正如语言的逐渐发展必然是和听觉器官的相应完善化同时进行的一样，脑髓的发展也完全是和所有感觉器官的完善化同时进行的。"① 就这样，生产劳动使人脱离了动物状态，逐渐发展成为社会的人；同时，也使人的各种感觉器官逐渐脱离动物的自然本能状态，而成为具有社会性质的人的感官。

人的感官与动物的感官是有着根本不同的质的区别的。马克思指出："不言而喻，人的眼睛跟原始的、非人的眼睛有不同的感受，人的耳朵跟原始的耳朵有不同的感受。"②"社会的人的感觉不同于非社会的人的感觉。"③这种不同，并不是指生理功能上的差异。因为仅仅就生理功能来看，人的眼、耳、鼻、舌等感官和动物的感官是颇为类似的，在某种程度上甚至还不如动物的感官来得灵敏。例如，老鼠、蛇、蚂蚁等能预感到地震，而人却不能；在伸手不见五指的黑夜，不少动物能行动自如，而人的眼睛在黑夜就难以辨别颜色的异同；人的嗅觉不如猎犬，视觉不如老鹰，听觉不如兔子，等等。但人的感觉是在生产劳动的基础上发展起来的，它具有社会的性质，是人化（社会化）了的感觉，这是人的感觉和动物的感觉的根本区别所在。人的感觉不只是对客观世界的消极反映，而是能动地认识世界、掌握世界，使之成为人实现自身目的的一种手段。人的感觉是高级的、文明的、社会的；而动物的感觉却是低级的、本能的、粗野的。动物只能消极地适应自然，它的一切感觉只是满足其本身生存和繁衍后代的直接需要。由于生存竞争，动物的感官可能发展得很敏锐、很精

---

①恩格斯：《自然辩证法》，《马克思恩格斯选集》第3卷，第512页。

②③马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第78、79页。

细，但这只是对某一自然属性的片面的感觉，却始终不能理解事物的本质特征和社会属性。

人的社会性感官和感觉是在人类长期劳动过程中形成的，是在使客观对象成为属人的对象这一实践过程中实现的，也就是人通过对对象的把握和占有来完成的。马克思指出："只有当对象对人说来成为属人的对象，或者说成为对象化了的人，人才不致在自己的对象里面丧失自身。而只有当对象对人说来成为社会的对象，人本身对自己说来成为社会的存在物，而社会对人说来成为这个对象的本质，这种情况才是可能的。"① 又说："人的感觉、感觉的人类性——都只是由于相应的对象的存在，由于存在着人化了的自然界，才产生出来的。"② 人类通过生产劳动的长期实践，不仅使对象人化了，成为体现人的需要、意志、愿望等的客观现实，同时人的感官和感觉也由于这相应对象的存在，由于人们把握或占有自然界的实践能力不断发达完善，而获得了自己的实际意义。于是，眼睛就变成了人的眼睛，耳朵就变成了人的耳朵，正如它们的对象变成了社会的、属人的对象一样。

人的感觉之所以有此特点，因为它们是通过劳动和语言而形成的。语言是思想的直接现实。在词语符号的指引下，人的感觉除了直接感知对象以外，还能感知对象的客观性能与人的实践的各种概括关系，以及与此相联系的社会生活内容和多方面的社会意义。人的感觉在对象世界里感觉到人的本质展开的丰富性，"因此，人不仅在思维中，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。"③ 当人在他所创造的世界中直观自身，看到了合规律性与合目的性的一致，看到了凝结在劳动对象上的"人的本质力量"，看到了表现人的智慧、才能、意志和理想的自由创造活动时，不仅在自己的劳动产品中体验到这种创造活动的自由，而且也在别人的劳

---

①②马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第78、79页。

③马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第79页。

动产品中体验到创造活动的自由。因而，在精神上体验到一种愉悦和满足，即获得一种审美享受，这时，美感就开始产生了。这也就是审美感受的萌芽。

在美感产生初期的原始社会里，人类的审美活动与实用活动即劳动和日常生活活动是结合在一起的，对客观对象的美感认识与对对象的实用价值的认识也是不可分的。在人类的原始时代，由于生产力发展水平的低下，人们的审美对象和实用对象是一个东西，或者是他们使用的工具，或者是他们日常生活的用具，或者是他们所猎获的动物。原始人在社会实践活动中，特别是在劳动工具和日常生活用具的制造和使用过程中，首先发现了某些自然物和产品的实用价值，产生了实用需要得到满足的实用感，然后逐步产生和发展了与实用感紧密结合在一起的审美感。原始人制造石器的发展过程最能充分说明这一问题。考古发现告诉我们，制造石器的发展规律是从大到小，从简单到复杂，从粗糙到精细。可以推想，人类最早的石器是用一块石头把另一块石头打出薄刃来，在外形上非常粗糙，几乎与天然石块没有明显的区别，但它毕竟打上了人的智慧和才能的印记。距今一百五十万年前的非洲坦桑尼亚奥尔杜韦出土的石器和我国山西省芮城县西侯度出土的石器，有的就是先从砾石上打下一块石片，然后再对石片的边沿进行加工，打制成带尖或带刃的器物。到四、五十万年前、北京人制作的石器，一器多用，尚未定型，但细小的占绝对优势，形式也复杂多样起来，特别是有了两侧边沿对称的尖状器。到十五万年前，丁村人制作的石器已略具规范，有了多边形刮削器、橄榄形砍斫器和圆球状投掷器，加工也更为细致。到一万八千年前的山顶洞人，由于磨制和钻孔技术的运用，石器更趋复杂化、多样化，更加整齐、规则和定型，出现了较为规范的斧、锛、凿、刀、镰、纺轮、弹丸、臼等许多形状不同、用途各异的石器工具，而且还有磨制光滑、钻孔、刻纹的骨器和许多用石头、兽齿、兽骨制成的装饰品。正如贾兰坡所介绍的："装饰品

中有钻孔的小砾石、钻孔的石珠，穿孔的狐或獾或鹿的犬齿、刻沟的骨管，穿孔的海蚶壳和钻孔的青鱼眼上骨等，所有的装饰品都相当精致，小砾石的装饰品是用微绿色的火成岩从两面对钻成的，选择的砾石很周正，颇象现代妇女胸前配带的鸡心，小石珠是用白色的小石灰岩块磨成的，中间钻有小孔。穿孔的牙齿是由齿根的两侧对挖穿通齿腔而成的。所有装饰品的穿孔，几乎都是红色，好象是它们的穿带都用赤铁矿染过。"① 从上述代表旧石器时代早、中、晚三个时期石器造型的演变和装饰品的出现，可以看到我们祖先在制造工具时对合规律的形体感受的历程，以及包孕在直接实用观念中的审美意识。到了新石器时代，如西安半坡仰韶文化，已从打制石器过渡到磨制石器，"这时制作石器，首先要选择合适的石材，打成石器的雏形，有的石材要经过切割，然后放在砺石上加水、砂磨光。磨光石器到这时已被普遍采用，其最大优点是具备了准确合用的类型和锋利的刃口，少数的还用骨质的管或钻穿出孔眼，以便加柄和携带使用。"② 磨制石器光滑匀整，造型有了比较丰富的方圆变化和比例对称的形式美因素。这时大量组合工具的出现，说明工具制造者已初步具备了形体配合的观念和线的观念。如果没有这个合规律性的形体感受的漫长的进化过程，可以肯定地说，新石器时代晚期的仰韶文化和马家窑文化彩陶上那丰富多采的造型、眩人眼目的植物花纹和几何线条纹，以及彩绘中一些简单的图画，是根本不可能出现的。由此可以看出，尽管这些从属于实用感的对形式美的感受，还带有直接的社会功利目的，但就在实用感的母体内，已包孕了最初的、朦胧的、还不自觉的审美意识。

动物作为原始人的欣赏对象，与动物的实用价值密切相关。

---

①贾兰坡：《北京人的故居》，转引自李泽厚：《美的历程》，文物出版社 1981 年版，第 2—3 页。

②郭沫若主编：《中国史稿》第 1 册，人民出版社 1977 年版，第 59 页。

远古许多原始狩猎民族，都喜爱用动物的皮、爪和牙齿等来装饰自己。一个澳洲原始部落的土人，竟在腰间挂了三百多条兔子的尾巴。赞比西河上游地区的巴托克部族竭力模仿反刍动物，拔掉上门牙，以此为美。还有一些原始部族，流行用牛、羊的屎、尿抹身。一些处于狩猎阶段的原始民族，他们生活在繁花似锦的地方，从不曾用鲜花来装饰自己，却偏偏用动物的皮、牙、骨来装饰。为什么会出现这种情况呢？普列汉诺夫对此曾作过精辟的论述："不能认为，野兽的皮、爪和牙齿最初之为红种人所喜欢，单单是由于这些东西所特有的色彩和线条的组合。不……这些东西最初只是作为勇敢、灵巧和有力的标志而佩带的，只是到了后来，也正是由于它们是勇敢、灵巧和有力的标记，所以开始引起审美的感觉，归入装饰品的范围。"① 这就生动地证明了人类的美感是在生产劳动的基础上产生的，并为当时的生产力水平所决定和制约。为人们所欣赏的东西，在当时首先必须是有用的，与人的生存和生活密切相关的东西。原始人的"生产力的状况，他的狩猎的生活方式则使他恰好有这些而非别的美的趣味和概念。"②

人类美感的产生和发展，与在劳动基础上产生的原始艺术不可分割。原始歌舞一般都是歌谣、音乐、舞蹈三者结合在一起的，并以劳动的节奏为其共同的纽带。原始人在集体劳动过程中，为了协调动作，默契配合，减轻疲劳，提高效率，往往"服从一定的拍子，并且在生产性的身体运动上伴以均匀的唱的声音和挂在身上的各种东西发出的有节奏的响声。"③ 不同性质的劳动过程有着不同的节奏要求，从而创造出不同节奏的劳动号子和

---

①普列汉诺夫：《没有地址的信》，《普列汉诺夫美学论文集》第1卷，人民出版社1983年版，第314—315页。

②同上书，第337页。

③普列汉诺夫：《没有地址的信》，《普列汉诺夫美学论文集》第1卷，第339页。

舞姿，并逐渐定型化。如非洲巴苏陀部落的卡斐尔人，他们的妇女磨麦、男人鞣皮革，总是边唱边舞，妇女手上戴的金属环子和男人身上挂着的特殊的铃铛发出悦耳的声响，就是这种情况。我国近年发现的甘肃黑山岩画中，有一幅描绘了近三十人的“操练图”，画中人物分三组横排，头饰雉翎，宽肩扎腰，或双手插腰，或一手插腰，正在习武或操练。可以看出，这种歌舞不仅是原始人重复体验在同自然搏斗中获得的胜利喜悦，更重要的是以此来传授劳动和狩猎的技能，进行劳动教育、训练和演习，并鼓舞集体劳动热情。史载：“予击石拊石，百兽率舞”[1]；“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕；”[2]就描述了原始初民表演狩猎舞蹈的情景。传说我国远古伏羲氏的乐舞为《扶来》，神农氏的乐舞为《扶犁》，它们从不同的侧面反映了原始人结网渔猎或农业耕作的劳动生活。劳动节奏对原始音乐、舞蹈的产生所起的作用是明显的，而它对诗歌的产生尤其具有重要意义。《淮南子·道应训》中有一段记载：“今夫举大木者，前呼‘邪许’，后亦应之，此举重劝力之歌也。”[3]“邪许”是象声词，就是在抬木头时的劳动号子。这种有节奏的呼声和含有实义的语言结合在一起，就产生了原始的诗歌。鲁迅曾说过：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来，……其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服、应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留存下来，这就是文学……”[4]由此可知，原始艺术起源于劳动，是一种物态化了的美感，但它这时还包含在实用的功用之中，只能说是人类美感的萌芽。

---

①《尚书·虞书·舜典》，《中国美学史资料选编》，第 11 页。

②《吕氏春秋·古乐》，同上书，第 78 页。

③《淮南子·道应训》，同上书，第 102 页。

④鲁迅：《且介亭文集·门外文谈》，《鲁迅全集》第 6 卷，第 75 页。

美感的起源与原始人的巫术礼仪、图腾崇拜也有直接关系。在原始部落的社会生活中，巫术礼仪、图腾崇拜渗透到狩猎、战争、丧葬、治病、节日和日常生活的各个方面。原始人处于生产力极度低下、知识极度贫乏的历史条件下，他们对自然现象的因果关系无法理解，所以，"原始人对于一切自然现象，包括非生物的现象在内，都是同自己的自觉的、人的生活与活动相类比而认识的。他们把自然现象拟人化，尽力要在其中不仅发现物质的方面，还要找出其精神的方面，赋予它们以建立在利害考虑、感情、情欲之上的自觉活动的能力，赋予它们以说话的能力。他们还意识到自己对自然力量的依赖，把猛兽看成是自己危险的敌人或可能的朋友，于是便夸大它们的力量和能力，赋予它们以非凡的、极大的力量、智慧和美。就是在夸大自然现象、猛兽凶禽的力量与威严的基础上，后来在原始人中间才产生了关于自然界的'魔鬼'、'精灵'和'神'等等'超自然的'概念。他们既惧怕它们，又崇拜它们，把它们看作自己可怕的敌人，在另一些场合又把它们当作自己慈祥的庇护者，甚至把其中某几种看作本氏族的先祖，自己的'图腾'。于是他们便竭力探求自己同它们的宗族关系，寻求庇护，祈求它们的怜悯，凭借魔法和咒语来召唤或防止它们的威力发生作用。"① 遥远的巫术礼仪和图腾活动，早已沉埋在不可复现的年代之中。象山顶洞人的"穿戴都用赤铁矿染过"，人死了在尸体旁撒红粉，这些都包含了原始巫术礼仪的意义。现代残存的原始部族成员，如北美印第安人，一到男女成年，就要举行成年礼，以图腾象形文身或黥割，在身上留下本氏族的印记，这才取得族外婚的资格。在我国悠久的历史文化中，龙和凤是汉民族远古祖先崇奉过的两大图腾形象。龙和凤都是"人心营构之象"，不是现实中实有的动物。龙是由蛇演化而来，

---

①格·尼·波斯彼洛夫：《论美和艺术》，上海译文出版社 1982 版，第 283—284 页。

凤是由鸟演化而来。这可从古代神话传说中华夏始祖伏羲、女娲"人首蛇身"和帝俊"人面鸟身"的形象以及仰韶彩陶龙纹、鸟纹图饰中看出。仰韶彩陶上的装饰花纹，有的如漩涡水波，有的如风云变幻，有的如蛇盘蛙行。可以肯定，其中一部分就是从部落的图腾演化而来，保留着原始图腾崇拜的痕迹。西安半坡遗址出土的陶盆上，绘有清晰的人面鱼纹。据考证，人面是部落成员从事宗教活动时化了装的形象，面颊及口角边的鱼纹，则是图腾纹身的反映，至于口里含的鱼，还包含着祈求丰收的意思。十九世纪发现的法国拉斯柯克斯洞穴壁画和西班牙阿尔塔米拉洞穴壁画，画的是猛犸象、鹿、野牛、野马、山羊、野猪等动物。有的壁画竟画在洞深八百码的地方，那里暗无天日，不便观赏；有的壁画上的动物形象曾一画再画，竟历时千年之久，却毫不重视形象的轮廓是否清晰；有的动物画面有被长矛或棍棒戳刺或打击过的痕迹，或画成一只动物陷于陷井。许多研究者认为，原始人画出这些动物，并不是为了观赏，明显地是与巫术活动有关。它们的主题多半是在祈求猎获的丰收，功利目的十分明显。以上所述，都说明了巫术礼仪、图腾崇拜在人类审美意识的产生和发展中所起的重要作用。

归根到底，人类最初的审美意识还没有从生产实践中，也就是从实用功利中独立出来。它与其他意识尚未分化，正如马克思、恩格斯所说："思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动，与人们的物质交往，与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。"① 这时，审美感受尚未摆脱对客观对象的直接的实用关系和欲望的要求，还不能感受到广阔的生活和社会意义，还束缚在感觉本身而缺乏思维、理解的自由活动。随着生产力的发

① 马克思、恩格斯：《德意志意识形态》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第30页。

展，特别是随着人的语言、思维的发达，人类对自然规律的认识不断加深，并在改造自然中取得了重大的进展，人类的审美感受才日益扩展了对社会生活理解的能力，增添了理性认识的内容。这样，原始艺术包含的巫术、宗教的神秘观念就逐渐弱化和淡化，从附属于实用功利观念逐步脱离实用功利观念，而审美观念则一步步加强。也就是说："人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点来看待它们"。[1] 到了文明时代，艺术生产逐步脱离了直接实用功利的目的而取得了相对独立的地位，美感就从生理快感中分化出来，获得了自己独特的本质，人类完全意义上的美感也就随之而诞生了。

人类的美感是随着人的本质力量的不断展开而不断发展的。这首先表现在人们的审美对象日益丰富，审美范围日益扩大，越来越多的客体或客体的某些方面逐渐进入了人的审美视野。随着科学技术日新月异的发展，宇宙中的奇异景象、微观世界精巧的有如童话般的结构形式也开始进入人们的审美领域。其次，由于主体社会化感受的丰富性、开拓性，反映在美感内容上也日趋丰富和深化，如对自然美的欣赏由"致用"、"比德"到"畅神"的转变，对社会美、艺术美的创造和欣赏，随着时代的发展而发展，等等。还有，现代科学技术的发展，为艺术美的创造提供了新的手段。各种艺术形式的相互渗透，使人们的审美能力更加敏锐化、精细化，从而进一步深化了美感的内容。总之，马克思关于"物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程"[2] 的论断，同样适用于美感的历史发展。但我们必须看到，审美意识的发展，尽管要受到物质生活的生产方式的制约，但它与物质生产和社会一般的发展又不是平衡的、成比例

①普列汉诺夫:《没有地址的信》,《普列汉诺夫美学论文集》第1卷，第395页。

②马克思:《政治经济学批判序言》,《马克思恩格斯选集》第2卷，第82页。

的，它有着自己相对的独立性。而作为审美意识集中表现的艺术，这种特点表现得就尤为明显。

第二节　美感的本质

人类的美感本质上是一种审美认识，它具有人类认识的一般特点。马克思主义认识论的基本原理深刻地揭示了人类认识的一般规律，同时也为我们探究美感的本质问题提供了理论基础。

根据哲学认识论原理，社会存在决定社会意识，社会意识又反作用于社会存在。“意识在任何时候都只能是被意识到了的存在。”① 美感作为一种特殊的意识形态，和所有的社会意识现象一样，是对社会存在的一种能动的反映。美感来源于客观现实中的美，是客观存在的审美对象在审美主体头脑里的一种反映。在任何时候和在任何情况下，美感都是第二性的，必然要受到第一性的审美对象的制约。离开了审美对象，美感就无从产生。但是，审美作为人类认识和掌握世界的一种特殊的方式，它又不同于逻辑的、道德的和科学的认识。美感是人的一种特殊的、复杂的心理现象，它包含着丰富的想象、情感和深刻的理解，是诸种心理要素共同活动的结果。它根源于以生产方式为基础的社会物质生活，并随着社会物质生活的发展而不断地丰富和发展。作为人类独有的一种精神性活动，美感是人的一种高级的情感，是对客观现实中的美的一种体验、享受。也就是人通过感官和思维，能动地反映了客观现实中的美，认识了客观现实中的美，发生了一种情绪上的感动或激动，在理智上获得启示，在精神上得到愉悦。正因如此，美感对客观现实的反映和反作用，不论在内容上还是在形式上，它既要遵循人类认识的一般规律，又有着自己独有的特点。

---

①马克思、恩格斯：《费尔巴哈》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第30页。

美感一方面与审美客体相联系。我们所说的审美客体，并不是泛指现实世界里的一切客观事物，而是指客观审美对象。如果没有审美客体，仅有主体方面的审美需要和审美能力，是不可能构成美感的。只有主体感受到了客观存在的美，反映了客观存在的美，认识了客观存在的美，美感才得以产生。正是因为审美对象是主体反映的客观内容，美感的形成总是由客观存在的美所触发、所引起，所以美感必然要受到客观存在的美和审美实践的检验。美的客观存在性是不以审美主体的反映与否为转移的。

美感另一方面又与审美主体相联系。美感的形成不能简单地归结为审美对象，它的更重要的方面是始终离不开审美主体。所谓美感，总是指一定审美主体的审美感受。离开了主体，离开了主体的审美需要和审美能力，就根本无任何美感可言。如果没有人化（社会化）的审美器官，没有能感受、反映审美对象的主体的感官和感觉的敏锐性、丰富性，同样也谈不上美感的形成。这是美感得以产生的不可或缺的条件。美感是人类独有的一种特殊的、复杂的心理活动，它对审美客体的反映，并不是消极、被动的反映，不是照像似的机械的、纯客观的摹写，而是积极、能动的反映。这主要表现在主体对审美对象不是一般的感受，而是要充分调动主体的主观能动性，在审美时进行再创造，把以往的表象记忆汇合到审美活动中，补充、丰富、拓展审美对象中的美，从而加深体验，增强审美情感的反应，获得精神上的美的享受。

美感的形成，是社会实践造成的审美主体与审美客体相互作用的结果，二者互为条件，缺一不可。只有在审美主体与审美对象之间建立起一定的审美联系，美感的产生才有可能。在审美实践中，是审美对象制约着审美主体的活动。美感的发展，也以美的发展为前提。但美是为主体的人而存在的，它对人才有价值。离开了主体，单就审美客体的自然属性而论，也就无所谓价值。主体的主观条件如何，直接影响着美感的强弱和深浅。因此，在审美时，我们尤其不可忽视发挥审美主体的主观能动作用。只有

充分发挥了审美主体的主观能动性和创造性的审美活动，才是真正的、有效的审美活动。

我们在第二章已经说过，美是人的本质力量的对象化，或者说是实在的自由。那么，什么是美感的本质呢？关于这个问题，必须以人类的社会实践为基础，将审美主体、客体以及它们之间的有机联系，结合一定时代的社会意识，全面地进行考察，才有可能得出正确的结论。马克思说过："我在我的生产中物化了我的个性和我的个性的特点，因此我既在活动时享受了个人的生命表现，又在对产品的直观中由于认识到我的个性是物质的、可以直观地感知的因而是毫无疑问的权力而感受到个人的乐趣。"[1]又说："劳动的对象是人的类的生活的对象化；人不仅象在意识中所发生的那样在精神上把自己化分为二，而且通过活动，在实际上把自己化分为二，并且在他所创造的世界中直观自身。"[2]马克思这两段的主要意思是：人通过劳动把自己的个性对象化、物化在劳动产品上，这样，人就获得了双重的享受，一是劳动显示了自己的体力和智力（生命表现）；二是在直观自己的劳动成果和产品时，在它们上面发现了自己的本质力量，因而产生由衷的自豪和胜利的喜悦，即所谓"个人的乐趣"。这也就是"在实际上把自己化分为二"的基本含义。人们直观产品时的这种享受和乐趣，源于对凝结、物化在产品中的本质力量（思维、感情、智慧、品格、个性、能力、理想、愿望等）的发现和自豪。它既不同于一般纯生物性、生理性的满足和快感，又不同于科学的抽象思维和理论创造带来的纯理性的喜悦和欢乐，而是从审美对象的可感形象中看到了自己创造性的本质力量，获得感性和理性相统一的精神上的愉悦和享受。根据对马克思这两段话的理解，我们

---

① 马克思：《詹姆斯·穆勒〈政治经济学原理〉一书摘要》，《马克思恩格斯全集》第42卷，第37页。

② 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第51页。

为，这种从精神方面对人的本质力量的自我观照，就是美感的本质。说得更明确一点，美感的本质就是人们对凝结、物化在审美对象中的自身本质力量的直接观照。

关于美感的本质及其产生的根源，在美学史上，尤其是在西方美学史上，是个长期争论不休的问题。综观这许多不同的见解和学说，表面上看纷纭复杂，莫衷一是，但最后都必然要归结到意识对存在的关系这个根本性的问题上。根据对待这个根本性问题的不同态度，我们可以将他们分为唯心主义和唯物主义这两种对立的观点。

历史上唯心主义的美学家，他们从意识决定存在和意识不是存在的反映这种观点出发，以各种方式歪曲和否定美感的客观内容和社会性质。例如，古希腊的柏拉图认为，美感是人在"神灵凭附"而陷入"迷狂"状态中"回忆起上界里真正的美。"美的理念（或理式）才是"上界事物"和"永恒真实界。"每个人的灵魂在生下来之前，都曾经观照过"上界事物"和"永恒真实界"的美；灵魂生下以后，由于习染了尘世罪恶而忘掉了"上界伟大景象"，也就是"美本身"。只有少数人凭着神灵的依附才能观照这最高的美。[①]普洛丁继承和发展了柏拉图美感的神秘主义思想，认为理式美是最高的美，这种美是感官感受不到的，只有心灵才能见出；感官感受的只是事物的美。他说："要观照这种美，我们就得向更高处上升，把感觉留在下界。""见到这种美所产生的情绪是心醉神迷，是惊喜，是渴念，是爱慕和喜惧交集。"[②]这就是美感。十八世纪英国的夏夫兹博里和哈奇生等人，认为人具有天生的审辨善恶美丑的能力。这种特殊的能力完全不是习惯和后天教育的结果，而是人生来就有的"内在感官"、"内在眼睛"（即后来的所谓"第六感官"）分不开的。"眼睛一看到形状，耳朵一听到声音，就

①柏拉图：《文艺对话集》，第125页。

②《西方美学家论美和美感》，第60页。

立刻认识到美、秀雅与和谐。”[1] 十八世纪英国的休谟，认为美感不是美的对象的反映，只是一种主观的情感的表现。他说：“美不是事物本身的属性，它只存在于观赏者的心里，每一个人心见出一种不同的美。”[2]“感受并不体现任何事物的内在属性，它只标志事物与人的心灵（器官或功能）中间的一种合拍状态或联系。”[3] 到了十九世纪，德国著名哲学家康德进一步发展了这种唯心主义看法，认为美感不是客观原因而是主观原因造成的，人们存在一个主观的“先天的共同感”，正是这个“共同感”，规定着“何物令人愉快，何物令人不愉快。”他说：“为了判别某一对象美或不美，我们不是把〔它的〕表象凭借悟性连系于客体以求得知识，而是凭借想象力（或者想象力和悟性相结合）连系于主体和它的快感和不快感。鉴赏判断因此不是知识判断，从而不是逻辑的，而是审美的。至于审美的规定根据，我们认为它只能是主观的，不可能是别的。”[4] 到了近代，关于美感的这种唯心主义见解更是层出不穷，有：先由费肖尔提出，后由立普斯确立起来的“移情说”，有谷鲁斯的“内摹仿说”，有布洛的“心理距离说”，有克罗齐的“直觉说”、还有弗洛依德的“潜意识说”等。虽然这些理论各自从不同的方面接触到美感的许多复杂的表现，描述了审美心理的某些重要的特征，因而包含有不少合理的因素，在某一特定范围内可能具有一定的真理性。但是，他们都主张从神的或人的精神活动中去寻找美感的根源，这就不但否定了现实世界客观存在的美，也抹煞了审美对象在美感形成中的作用。显然，唯心主义的美感论是无法科学地揭示出美感的本质、阐明美感的特征和把握美感活动的规律的。

---

①《西方美学家论美和美感》，第95页。

②引自朱光潜：《西方美学史》上卷，第210页。

③休谟：《论趣味的标准》，《古典文艺理论译丛》第5期，人民文学出版社1963年版，第5页。

④康德：《判断力批判》上卷，第39页。

马克思主义以前的旧唯物主义美学家，从存在决定意识、意识是存在的反映出发，肯定了美的客观性和审美对象在美感中的作用，但又离开了人的社会性和历史发展去观察认识问题。他们不理解美感认识对社会实践的依赖关系，忽视了主体在审美中的能动性，往往把美感看成是一种纯粹的生理功能。亚里士多德针对柏拉图的"回忆说"，明确指出，人对世界的认识和审美感受，都来自具体事物的观察和感受。他认为艺术之所以能够给人以愉快，就在于艺术是现实的"摹仿"，可以成为人们认识客观事物的对象，"我们看见那些图象所以感到快感，就因为我们一面在看，一面在求知，断定每一事物是某一事物，比方说，'这就是那个事物'。"① 亚里斯多德强调美的认识功能，这在美学史上具有十分重要的意义。十八世纪英国的美学家博克，认为美是依存于客观事物的某些可感属性，美感就是这些属性引起的"松弛的、舒畅的"感觉，也就是对象所引起的五官的快感。但他把快感与美感等同起来，认为"社会生活的情欲"（指性爱和社交）及"自身保存"（指保存生命的自己）这两方面的需要，就是美感的本质和根源，实际上是把人降低到动物的水平。十九世纪英国伟大的生物学家、进化论的奠基者达尔文认为，美感本质上不过是一种生理本能，动物与人同样都可以具有这种感觉。他说："美感——这种感觉也曾经被宣称为人类专有的特点。但是，如果我们记得某些鸟类的雄鸟在雌鸟面前有意识地展示自己的羽毛，炫耀鲜艳的色彩，而其它没有美丽羽毛的鸟类就不这样卖弄风情，那末，当然，我们就不会怀疑雌鸟是欣赏雄鸟的美丽了。"②"可以有把握地说，我们和下等动物所喜欢的颜色和声音是同样的。"③达尔文只看到了生物学上的人，而不理解人的社会本质；只观察到了人

①亚里斯多德：《诗学》，第 11 页。

②③转引自普列汉诺夫：《没有地址的信》，《普列汉诺夫美学论文集》第 1 卷，第 312、313 页。

类的审美愉悦与动物某种生物本能反应的表面相似之处，而看不到两者之间本质上的区别。其实，美感的唯一根源是人类的社会实践。美对动物来说是不存在的，动物根本不可能有美感。与达尔文同时代的德国唯物主义哲学家费尔巴哈和俄国革命民主主义者车尔尼雪夫斯基，对美感本质的看法，比博克等人要深刻得多。他们肯定客观世界中存在着美，人的美感不是一般的、低级的、不包括任何理性的感性认识，而是通过自己的感官在对象上面认识到自己的本质或自己创造性的生活时所产生的审美愉悦。费尔巴哈认为美的对象"是人的显示出来的本质，是人的真正的、客观的'我'。"[1] 他把审美愉悦比喻为照镜子："人照镜子，他对自己的形体有一种快感。这种快感是他的形体完满和美丽的一个必然的、自然的结果，美丽的形体是满足于自己的，它必然对自己有一种喜悦，它必然反映在自身之内。"[2] 车尔尼雪夫斯基认为"美感是和听觉、视觉不可分离地结合在一起的。离开听觉、视觉，是不能设想的。"[3] 他从"美是生活"的原理出发，指出："对于生物来说，畏惧死亡，厌弃僵死的一切，厌弃伤生的一切，乃是自然而然的事情。所以，凡是我们发现具有生的意味的一切，特别是我们看见具有生的现象的一切，总使我们欢欣鼓舞，引导我们于欣然充满无私快感的心境，这就是所谓美的享受。"[4] 费尔巴哈和车尔尼雪夫斯基指出美感的最终根源是客观的审美对象，审美意识高于一般的感性认识，这在美学史上是有重大意义的。尤其是车尔尼雪夫斯基，他是马克思主义产生以前具有最高唯物主义水平的美学家。但是，费尔巴哈和车尔尼雪夫斯基都是人本主义者。在他们看来，人的本质取决于人的自然属

---

① 《西方美学家论美和美感》，第 210 页。

② 《十八世纪末——十九世纪初德国古典哲学》，商务印书馆 1960 年版，第 488 页。

③车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，第 42 页。

④车尔尼雪夫斯基：《当代美学概念批判》，《美学论文选》，第 54 页。

性。车尔尼雪夫斯基曾经明确地说过:“哲学所看到的人，和医学、生理学、化学所看到的一样。”[1]把作为社会的人与生物的人完全等同起来。总之，旧唯物主义者的美感论，离开了人的社会性，只从人的生理感官和自然本性出发，带有抽象直观的性质，因而同样不可能科学地揭示美感的本质。

只有马克思主义才能科学地揭示美感的本质。马克思主义强调人类的社会生活在本质上是实践的。实践是人类特有的改造外部世界的物质的感性的现实活动。我们从社会实践的观点出发，把对美感的哲学探讨和审美心理学的探讨有机地结合起来，就必然会认识到美感不是神所赐予的，不是心灵所固有的，与动物的生理功能也有本质的区别，而是人类社会实践的产物，是作为实践主体的人对自身本质力量的一种自我观照。只要坚持以马克思主义为指导，这就使我们对美感的本质、审美活动的规律有一个比较科学的认识。

第三节　美感的特征

美感具有哪些基本特征呢？具体说来有以下几点:

第一，美感的个体直觉性。

个人直觉性是美感最显著的特征，它普遍存在于人们的审美活动中。一切审美活动，包括审美创造和审美鉴赏在内，无不是以个人的方式进行的。就是集体组织的审美活动，仍然要以个人的感受、体验为基础，而在具体进行的方式和各人感受、体验的结果上也是大相径庭的。人们要具体领略客观对象的美，只听旁人的介绍是不行的，非得亲自去感受、品味、领略不可。例如，黄山奇景名扬天下，而你要真正感知黄山景色之美，就得亲自到

①车尔尼雪夫斯基:《哲学中的人本主义原理》，生活・读书・新知三联书店1958年版，第22页。

黄山去看一看。与此相联系，美感具有直觉性，或称为直接性、直观性。我们都有这样的审美经验：每当看到一处秀丽奇妙的自然景色，听到一首悦耳动听的乐曲，或是欣赏一些风格隽永、诗意盎然的绘画作品，赏玩一些巧夺天工、玲珑剔透的工艺珍品时，往往发出由衷地赞叹。这就是一种直觉的审美愉悦感。人们在获得美感之初，既没有经过一段理智的思考准备，又没有进行逻辑的判断和推理，而是刹那间就作出对对象美或不美的判断，来得是那样敏捷，出其不意，于不自觉中就被唤起了美感。所以，普列汉诺夫说："一件艺术品，不论使用的手段是形象或声音，总是对我们的直观能力发生作用，而不是对我们的逻辑能力发生作用，因此，当我们看见一件艺术品，我们身上只产生了是否有益于社会的考虑，这样的作品就不会有审美的快感。"接着他又强调指出："真正的艺术家总是求助于直观能力。"[1]

为什么美感必然是个人直觉的呢？这取决于两方面的原因：从审美客体方面看，由于审美对象具有形象性的特征，美总是通过具体的、鲜明的、可感的形象表现出来，所以美感的产生也只有在生动、具体、直观的方式下才能实现。而且，审美对象的社会内容积淀在外在形式中。也就是说，美的内容总是要表现为一定的外在形式，即总是由不同的声音、色彩、线条、形体等组合起来加以表现的。正是这些声、色、线、形等感性因素，直接作用于人的视听等感觉器官，唤起了审美主体头脑中原已储存的审美经验，从而很快产生精神愉悦的情感反应，形成个人直觉性的美感。从审美主体看，美感的个人直觉性与审美主体的生理心理结构是分不开的。人们可以将审美经验作为信息储存在大脑中，形成表象记忆；主体通过一定的教育和训练，又可把人类审美的历史成果转化为个人的审美能力；长期形成的审美习惯，还可变

---

[1] 普列汉诺夫：《没有地址的信》，《普列汉诺夫美学论文集》第1卷，第409—410页。

成条件反射。于是，人们在审美活动中，对审美对象的具体、鲜明、可感的形象，通过感官传导到大脑，就立即与大脑中储存的类似的审美对象的形象和它所包含的美的信息联系起来，同时充分发挥个人的审美能力，再加上审美的条件反射，这样就自然表现为个人直觉了。

在西方资产阶级美学家中，有一些人片面夸大美感的个体直觉特征，把它绝对化，认为直觉是与理智相分离的，否认美感对美的反映的客观性，形成了一股反理性的直觉主义思潮，其代表人物是意大利美学家克罗齐。克罗齐从“直觉即表现”这一命题出发，把美感说成是一种神秘的、低级的感性活动，就像婴儿睁开眼睛初看世界一样，是与理性完全对立的。他说：“直觉是离理智作用而独立自主的；它不管后起的经验上的各种分别，不管实在与非实在，不管空间时间的形成和觉察，这些都是后起的。”① 克罗齐这种反对理性、鼓吹神秘直觉的美学观，在根本上是由他的主观唯心主义世界观所决定的，违背了审美的客观实践。事实上，美感的直觉性并不是纯感性的东西，而是包含有理性的因素在内，是感性与理性的统一。美感虽然是以个人感性直观的方式表现出来，但它必然是以人类一代又一代的审美经验的积累和历史文化传统的积淀，以人们对某些审美对象早有的思考和理解为基础的。美感的直觉性是融理性于感性之中，融一般于个别之中，表面上似乎不假思索，其实理性的因素在审美过程中已于不知不觉中渗透了进来，甚至连他自己也觉察不到。正如苏联生物学家巴甫洛夫所说：“记得结果……却忘记了自己的先前的思想的经过。这就是为何显得是直觉的原因。我发现一切直觉都应该这样来理解：人记得最后的结论，却在其时不计及他接近它和准备它的全部路程。”② 因此不能把美感的直觉与感性认识完全等同

①克罗齐：《美学原理》，第 11 页。

②《巴甫洛夫论心理学及心理学家》，科学出版社 1955 年版，第 11 页。

起来。美感的直觉是一种高级、复杂的审美感受，是一种包容着感性与理性、思想与情感的和谐统一的精神活动。“美感认识的根源无疑是在感性认识里面，但是美感认识毕竟与感性认识有本质的区别。”[①] 单纯的感性认识只能反映对象的外在形式，所引起的美感是肤浅的、片面的、有限的；只有参与了理性的作用，才能认识事物的美的本质，这样的美感才是深刻的、全面的、强烈的。

第二，美感的愉悦性。

所谓美感的愉悦性，是指在审美活动中，审美主体总是充满感情色彩的，表现了对审美对象的一定的情感态度。面对各种美的事物，审美主体若能全身心地沉浸进去，那他就会被深深地打动，从而感到愉快、喜悦、惬意、舒畅、满足甚至陶醉。正如车尔尼雪夫斯基所说：“美的事物在人心中所唤起的感觉，是类似我们当着亲爱的人面前时洋溢于我们心中的那种愉悦。我们无私地爱美，我们欣赏它、喜欢它，如同喜欢我们亲爱的人一样。”[②] “美感的主要特征是一种赏心悦目的快感。”[③] 一切审美活动，审美主体始终是处在丰富的情感状态中；而且，就其最终效果来说，这种由客观的审美对象所激起的情感，乃是一种精神愉悦之情。不仅面对社会美、艺术美这些本身就饱含着情感的审美对象，我们会顿生爱憎、好恶、喜怒、哀乐之情；就是面对那些本身并无所谓情感的自然美，也会使我们心旷神怡、情痴意醉。美感之所以被说成是一种审美快感，一种精神享受，指的就是这种愉悦身心、陶冶情感的满足；审美的最终效果，也就表现为这种精神上满足的实现及其所达到的程度。美感的愉悦性是美感个人直觉性的深化和扩展，这也是美感区别于其他意识形式的突出特

①车尔尼雪夫斯基：《当代美学概念批判》，《美学论文选》，第36页。
②车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，第6页。
③车尔尼雪夫斯基：《论崇高与滑稽》，《美学论文选》，第97页。

征。

美感的愉悦性不同于生理上的快感。动物也有生理快感，而美感却只为人类所独有。现代生物科学实验证明，某些动物对一定的色彩、音调、光亮等的刺激能够做出相应的生理反应，如奶牛在轻音乐的刺激下可以产更多的奶，母鸡在适当的音乐环境中可以下更多的蛋；在动物园里配置一定的色彩、光亮和演奏提琴，能使海豹舞动身子、蟒蛇左右摇摆、猴子点头作势以表示欢快。这说明动物确有生理快感，不过这只是动物在长期自然选择或习惯性刺激中形成的一种感受音响、色彩的能力罢了。动物的快感和它们的自然物态有关，只与它们求食交配的生理需要相联系，与人的精神上的愉悦感是有着本质的区别的。

人类的美感以生理快感为基础，但快感不等于美感。如在赤日炎炎的盛夏，能喝上一杯冰果露，洗上一个凉水澡，当然是十分舒适的。但这只是生理快感。另外有些人的恶作剧，或是对自己讨厌的人幸灾乐祸，也可能产生某种快感，但这绝不是美感。美感和快感的区别在于：美感是精神性的，是审美者对外部世界的一种体验,是精神上的愉悦和享受；快感基本上属于物质性的，是由生理机能的欲望和冲动得到满足而引起身心快适，是纯生理方面的。美感只是静观默赏，没有丝毫占有的私欲，它总希望得到社会的赞同和共鸣，具有分享性；快感则着重从个人的感官享受和生理满足出发，去达到某种欲望的满足，基本上属于私人的现象,有时还表现为占有对象。美感是判断在先，即先感到某物之美，然后产生审美愉悦感；快感则相反，是个人欲望的满足在前，判断在后。美感包含有丰富的社会内容，表现为情感愉悦性和社会观念性的和谐统一，有着鲜明阶级性和时代性；而快感则是人类一种共同生理本能，没有阶级性和时代性 。总之，快感是美感产生的生理基础和必要条件，然而，美感是人类独有的一种高级、纯正的情感，它的内容要比快感丰富、复杂得多。美国近代著名美学家乔治·桑塔耶纳说过：“生理快感与审美快感

之间有着十分明显的区别；审美快感的器官必须是无障碍的，它们必须不隔断我们的注意，而直接把注意引向外在的事物。所以审美快感的地位较高和范围更大，……而沉湎于肉体之中，局限于感官之内的快感，就使我们感到一种粗鄙和自私的色调了。生理快感所唤起的一般是比较卑贱的联想，这也有助于说明它们是比较粗劣的。"① 由生理快感到审美快感是一个质的飞跃，后者远比前者高级、丰富和纯正，二者不应等量齐观。人们常说，画家不带以骑代步的眼光去看一匹骏马，也不带亵渎好色的眼光去看一个美人。这就生动地说明了审美愉悦感与生理快感的区别。

第三，美感功利的矛盾两重性

通过对美感的起源和发展、美感的本质的考察和对美感特征的分析，就可发现一个十分有趣的现象：一方面，美感作为个人的直觉性和愉悦来看，与那种人们直接追求的物质需求，物质利益的实际功利满足感是有区别、有距离的，它对于个人来说是一种非功利的审美直觉和审美愉悦；另一方面，美感是人类实践的产物，是以往全部世界历史积淀的成果，因而它总是或直接或间接、或明显或隐晦地打上了社会功利性的烙印。美感本身的这种内在矛盾，即个人审美的非功利性和社会功利性的对立统一，就形成了美感所特有的矛盾两重性。

美感的个人非功利性表现在许多方面：个人在审美时，一般都不抱有明确实用目的。无论是观看一场电影或戏剧，聆听一支乐曲，或是观赏一幅静物写生画，品鉴一件美的工艺品，都不是为了满足某种实用功利的需要，相反还要付出金钱和精力等代价，但人们仍然乐而为之。在审美时，尽管可能产生强烈的情感体验，却不是以直接实践的态度来对待对象，也就是并不要求立即付诸行动。美感无关个人的利害得失，它不是自私的享乐，而是一种无私的、社会性的精神享受。当人们一旦获得了美感，就

①乔治·桑塔耶纳：《美感》，第24—25页。

急于与他人分享。这种美感的非功利性在自然美的观赏中表现得尤为突出。自然美侧重于形式美，具有全人类性，因而它的社会功利性是不明显的。其他如盆景、微型雕刻等,也很难说有什么功利性。在各种审美活动中，人们对美的鉴赏应持一种审美的态度去观照对象，而不应把直接占有的欲望混杂在里面，这样才能获得美的享受；反之，如果执着于个人直接的实际功利，那就必然会破坏对美的鉴赏，当然也就不可能获得美的享受。马克思说过："贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美和特性。"① 生动地说明了个人审美感受与直接功利观念的离异性。美感确实不同于物质功利的满足感。那些只求实惠的人，把满足个人的直接实用功利看得高于一切，不可能具有敏锐的审美能力，当然也就难以获得审美的愉悦。正是从这个意义上，我们说自私狭隘的功利打算是审美活动的"敌人"。

但是，就美感的社会性而言，它和社会的实用、功利又是联系在一起的，在个人非功利性之中，却正好潜藏了社会的功利性。所谓社会功利性，是指美感中包含着对人类社会生活有益、有用的内容，满足对人类生活有益、有用的要求。关于美感的社会功利性，这在原始人的审美活动中表现得是非常直接、明显的。原始人的美感与物质实用紧紧地连在一起，直接受着物质实用的功利性的制约，凡是好的、善的、有用的东西他们就认为是美的。我们在前面已经举了许多这方面的例子，这里就不说了。再从词源学上分析，中外各民族最早出现的"美"字，也从一个侧面说明原始人的美感具有社会功利性。例如，我国汉字的"美"，最早就是从"羊人为美"、"羊大为美"而来的；希腊文"美"这个词的原意是投枪之类的武器，拉丁文表示"美德"一词的原意是指力量与勇敢。早期的"美"字都直接与动物和猎取动物有关，表现了明显的社会功利目的。进入文明社会以后，随着生产力的发展和

①马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，第 80 页。

社会的进步，人类逐渐摆脱了原始人那种狭隘的实用功利观念的束缚，从而使美感取得了相对独立发展的地位，并以自身特殊的形式反作用于社会实践。初看起来，美感的内容仿佛已丧失了社会功利的色彩；其实不然，在美感这种似乎是非功利的形式后面，却包含了较之个人直接功利目的更为广泛，更为深刻的社会意义和社会内容，经过历史的长期积淀和演变，这种社会功利性以更为曲折，隐晦，复杂的形式蕴藏在美感的深处，往往不容易为审美的个人所觉察罢了。正如鲁迅所指出的："社会人之看事物和现象，最初是从功利底观点的，到后来才移到审美底观点去。在一切人类所以为美的东西，就在于他有用……功用由理性而被认识，但美则凭直感底能力而被认识。享乐着美的时候，虽然几乎并不想到功用，但可由科学底分析而被发见。所以，美底享乐的特殊性，即在那直接性。然而美的愉乐的根抵里，倘不伏着功用，那事物就不见得美了。"① 另外，从根本上说，人们在审美活动中得到娱乐、休息，精神愉快，消除劳动和工作的疲劳，以便以更充沛的精力投入新的战斗，同时寓教于乐，寓教于美，这仍然是一种社会功利性，是一种精神的社会功利性。精神的社会功利性和物质的社会功利性不是对立的，而且是相互促进的。美感的精神的社会功利性本身就蕴含有物质的社会功利性的内容，而精神的社会功利性之所以需要，最后还是为了更好地和更有效地促进社会主义物质文明的发展。

美感功利的矛盾两重性，即个人审美的非功利性和社会功利性的统一，表现为社会功利的内容经历了一个从实用到审美的漫长的历史过程，它积淀在一种似乎非实用、非功利的个人直观和情感愉悦的形式里，造成非功利的假象，而美感则正是通过这种个人的非功利的心理形式而体现出更广泛、更深刻的社会功利目的。所以，人类的一切审美活动，都是个人审美的非功利性和社

---

①鲁迅:《〈艺术论〉译本序》,《鲁迅全集》第4卷，第263页。

会审美的功利性的和谐统一。

综上所述，我们认为美感的基本特征是从各个不同的方面来说的：个人直觉性是从对审美对象感知、体验的方式来说的；愉悦性是从主体对客体的情感体验所达到的审美效果来说的；美感功利的矛盾两重性是从审美活动的内容和目的来说的。而在具体的审美活动中，这三个基本特征是融合在一起的，不能截然分开，从而显示出美感是人类特有的一种精神活动。

思 考 题

1.什么是美感？为什么说美感起源于社会实践，并随着社会实践的发展而发展？

2.美感的产生与原始人的生产劳动以及原始巫术、图腾、原始艺术有何直接关系？

3.如何理解美感的本质？

4.美感有哪些主要特征？怎样理解美感功利的矛盾两重性？

参 考 书 目

1.马克思：《1844年经济学哲学手稿》，人民出版社1983年版。

2.恩格斯：《劳动在从猿到人转变过程中的作用》，《马克思恩格斯选集》，第3卷，人民出版社1972年版。

3.李泽厚：《论美感、美和艺术》第1节《美学论集》，上海文艺出版社1980年版。

4.普列汉诺夫：《没有地址的信》，《普列汉诺夫美学论文集》第1卷，人民出版社1983年版。

5.车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，人民出版社1959年版。

第八章　审美心理

内容提要

研究审美心理活动规律的重要意义。人的心理是人脑对客观现实的反映。人类审美心理的生理机制。美感发生时人体内部的生理变化和外貌表现。感觉、知觉、联想、想象、情感和思维是美感的几种主要心理因素。这些心理因素在审美中不同的表现形式及其功用。美感是多种心理因素相互渗透、交互作用的辩证认识过程。对立普斯“移情说”、布洛“心理距离说”、弗洛依德“心理分析美学”和阿恩海姆“完形心理美学”的简要分析。

美感是审美主体对客观存在的美的一种能动的反映。美感的产生，离不开审美对象，具有客观的社会原因，但同时必须有审美主体的生理、心理功能作为基础。人的特殊的生理结构、机制和功能，是审美主体由客观对象所引起的心理活动和心理过程的物质基础。人的这种生理结构、机制和功能，是人类在改造客观世界的长期物质实践中逐步形成的。动物也有生理功能，但它只是作为生物本能活动的物质基础，而不具有人在物质实践中形成的“社会化”（人化）感官的物质基础，因而客观事物对动物不可能构成审美对象。美感就其心理功能而言，是审美主体观照对象时所产生的动情的、积极的综合心理反映。它以对客观事物具体形象的直接感受为起点，其中包含有感觉、知觉、联想、想象、情感、思维等多种心理因素。这些因素不是相互分离、彼此孤立的，而是彼此关联、相互诱发、相互推动、相互渗透、往返流

动，从而使美感的心理活动处于活跃的运动状态，表现为层层深入的过程。而审美对象的多样性和审美主体的人体差异性，又使不同主体在审美时的各种心理因素有着不同比例，不同次序的配列组合，形成丰富多采的美感形态。研究美感的生理、心理活动规律，不但能帮助我们认识美感的本质及其复杂性，而且还有助于全面地认识人的本质，进而推动人们按照美的规律能动地去改造客观世界。

鉴于当前心理科学发展水平的限制，对审美心理过程及其相应的生理机制，尚难作出十分严格的科学分析和论证。在本章里，仅就审美的生理、心理基础、审美的几种基本心理因素及其在审美过程中的功能，作一些描述性的说明。

第一节　审美的生理和心理基础

人的心理，包括审美心理在内，是作为实践主体的人在外部世界影响下，通过脑的活动而产生的。恩格斯指出："我们的意识和思维，不论它看起来是多么超感觉的，总是物质的、肉体的器官即人脑的产物。"① 列宁也曾说过："心理的东西、意识等等是物质（即物理的东西）的最高产物，是叫作人脑的这样一块特别复杂的物质的机能。"② 这说明心理活动与脑是直接联系的，脑是心理活动得以产生的物质基础，心理现象是脑的机能。美感的产生，情感的表达，意志、行动的触发，都与人脑有关。感觉、知觉、记忆、联想、想象、情感、思维等心理过程，都在人脑产

---

①恩格斯：《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第223页。

②列宁：《唯物主义和经验批判主义》，《列宁全集》第14卷，人民出版社1963年版，第238页。

生、进行和完成。

人的心理是人脑对客观现实的反映。客观事物要为主体所反映，首先必须是客观事物作用于人的感觉器官——眼睛、耳朵、鼻子、舌头、皮肤等，产生一种神经冲动。这种神经冲动传至大脑皮层的一定部位，便产生了感觉。感觉是器官、脑的相应部位和介于其间的神经等三个部分联成的分析器统一活动的结果。以视觉为例，眼睛是视觉器官，它的解剖结构十分复杂、神经细胞高度发达，具有相当完善的光学系统以及各种控制眼睛转动和调节光学装置的肌肉组织。眼球好象一个照像机，它有屈光和感光两套装置。屈光装置中的角膜、水晶体、玻璃球和房水，可以使得由物体射来的光线发生折射而成束，聚集在视网膜上形成一个清晰的视象。感光装置是内眼底的视网膜，它包括一亿三千万个左右的视杆细胞（又叫棒状细胞）和七百万个左右的视锥细胞（又称锥状细胞）。视杆细胞感明暗，对弱光具有高度的感受性，被称为黄昏（微光）视觉器官；视锥细胞感颜色，对光的强度有较低的感受性，被称为白昼（强光）视觉器官。在光的作用下，视觉器官引起瞳孔收缩、眼向光源、水晶体曲度改变等变化，以保证物体在眼网膜上有清晰的映象。光刺激通过外周感受器刺激过程将光能转换为化学能，然后再将这部分能量转化为生物静电能而引起神经兴奋。这种神经兴奋的冲动沿着视神经，经过视交叉、外侧膝状体、视放线而到达大脑皮层枕叶，于是就产生了相应的视觉。眼睛不仅是视觉器官，而且还是中枢神经的效应器官。它根据大脑的指令有意识地去观察周围世界，并以不同的姿势去表达主体的感情。其他听觉、嗅觉、味觉、触觉等感觉器官也是有其生理基础的。现代科学大大扩展了关于人类感觉种类的概念，除以上五种感觉外，又提出了本体感受觉（指对疼痛、振动、温度、张力、倾斜、加速度等的感觉）和磁觉（能辨认地磁的南北极和磁铁的N和S极）等。人体大约有近二十种不同的分析器系统，反映着内外环境对感受器的作用。

美感和其他心理现象一样，也是脑的反射活动，即客观存在的美的事物作用于人脑所引起的一种高级神经活动。但实验心理学表明，从神经活动的过程来看，美感同一般的心理活动又有所不同，它主要是大脑皮层与皮下中枢神经系统和植物神经协同活动的结果。皮下中枢神经系统和植物神经在美感心理过程中处于显著地位，而大脑皮层则起着调节、制约的作用，控制皮下中枢神经系统和植物神经的活动。近年来，国外一些学者对审美情感体验的生理机制进行研究，证明美感的引起和定向在很大程度上取决于丘脑、下丘脑和边缘系统的机能。在那里有积极情绪和消极情绪中枢，称为"快乐"中枢和"痛苦"中枢。当审美对象以一定的物质能量（光波、声波等）刺激主体的外部感觉时，大脑经由皮层引起皮下中枢神经和植物神经的兴奋，由物理过程转变为生理过程，然后再返回到大脑皮层的相应区域，引起大脑皮层的高级神经活动，由生理过程转变为心理过程。大脑皮层对客观事物的映象进行初步的分析综合，产生感觉、知觉，即通常所说的获得了感性认识。此时，在现实刺激物的作用下，使保留在大脑皮层上的过去的印痕复活起来，经过语言信息的加工，进行高一级的分析综合，就有可能获得通常所说的理性认识。但大脑皮层的活动并未到此停止，它还要继续运动，沿着固有的线路向皮下中枢神经系统和植物神经扩散，引起皮下中枢神经和植物神经的兴奋。皮下中枢神经和植物神经控制着内脏器官（心脏、血管、肠胃、肾等）、外部腺体（泪腺、唾腺、汗腺等）和内分泌系统的功能的变化，对人的审美情感体验有着特殊的积极的影响。这时，皮下中枢神经和植物神经依其反应强度传出神经冲动，引起了内脏器官和外部腺体等活动的改变，也通过运动神经引起肌肉、骨胳的相应活动，于是就出现了生理的内部状态（或称内部行为）和生理的外貌表现（或称外部行为）的变化。这种由内脏、腺体、运动肌等效应器的活动变化所引起的内部行为，构成了审美情感体验的生理基础。而内部行为又产生新的神经冲动，

再经植物神经、皮下中枢神经系统反馈到大脑皮层，并与大脑皮层正在进行的活动相结合，由此就产生了更为丰富、复杂的审美情感体验。上面所述，就是作为人类一种特殊的、复杂的心理活动的美感的整个生理——心理过程。

美感是一种由社会性需要引起的高级情感。当美感发生时，总是伴随有人的身体内部的某种生理变化和身体外部的各种表现。《淮南子·齐俗训》说："且喜怒哀乐，有感而自然者也。故哭之发于口，涕之出于目，此皆愤于中而形于外者也。"[1]"夫载哀者闻歌声而泣，载乐者见哭者而笑。哀可乐者，笑可哀者，载使然也。"[2]在这里强调了美感以对外界审美对象的感受为条件，以主体的内部状态的体验为基础，并指出了内部状态体验对外界审美对象感受的重要作用。美感伴有一定的机体变化和外貌表现，这不仅可用仪器测量出来，甚至肉眼也能直接观察到。日常生活中，我们都有这样的体验：人在发怒时，血液循环加强和加速，呼吸快而短促，心跳加快，血压升高，血糖增加，血液含氧量增加，肾上腺素分泌增加，手脚出汗，使肌体处于应激状态，在体貌上则横眉怒目，胸部挺起，毛发竖直，拳头紧握；人在忧郁时，血液循环减弱和减速，呼吸会变弱和变慢，脉搏次数减少，血糖降低，胃肠蠕动和消化液的分泌会受到抑制，食欲锐减，外部表情则面色苍白，头部低垂，四肢无力，语调低沉。当我们清晨观赏日出、月夜泛舟平湖，或欣赏欢乐的舞蹈，或吟诵一首意境优美的小诗时，我们的内部肌体是愉快、欢乐、满意、舒畅的，处于一种舒展的状态，外貌表现是平静的，轻松的。这时，既有生理的快感，又有在生理快感基础上升华了的审美的愉悦感。

西方完形心理学派提出了事物的运动和形体结构与审美生理——心理结构往往构成"同形"关系。如线条中向上的线和人心理

①②《淮南子·齐俗训》，《中国美学史资料选编》（上），第100、96页。

中积极向上、昂扬奋起的情绪相对应，弯曲下垂的线和人心理中松散疲沓、无精打彩情绪相对应。所以，我们看到松柏，由于松柏的运动线型是刚劲挺拔的，我们在生理和运动肌上相应地就引起刚劲挺拔的运动，而在心理上也就产生一种刚劲感。看到杨柳的运动线型是柔软的，在生理和运动肌上相应地引起柔和的运动，而在心理上就产生一种柔和感。又如颜色中的红色和人心理中的温暖，热烈、庄严、兴奋的情绪相对应，黑色和人心理中的沉闷、忧郁、紧张、恐怖的情绪相对应。这种理论有一定道理，它从一个侧面说明了审美生理——心理结构同审美对象的关系，值得我们重视。

揭示美感的生理心理运动过程及其规律，是为了说明主体在审美活动中的主观能动作用，这样才能对美感有全面透彻的了解。如果忽视主体的内在物质因素对美感的作用，就不可能认识美感的本质及其复杂性，甚至有可能陷于机械唯物主义的泥坑，从而将美感发生的分析导向主观主义或庸俗社会学。

第二节　美感的心理形式

所谓美感的心理形式，是指人们反映和认识客观的审美对象时所呈现出来的心理结构、心理过程和心理状态。作为人类内心精神活动的美感，是审美对象在人脑里的主观映象，包含着复杂的审美心理因素。由于现代心理科学实验手段的限制，我们对于美感的心理因素以及它们之间的复杂联系，目前尚难作出确切的科学解释。这里，仅就感觉、知觉、联想、想象、情感和思维几种主要心理因素的特性和功能，作一些简要的分析。

一、感觉和知觉

美感作为主体对审美对象的直观把握，是以感觉为基础的。自然的、社会的、艺术的和物质产品的美，无不以它们具体、生

动的可感形象，直接引起我们的审美感受。美国现代美学家帕克说过："感觉是我们进入审美经验的门户；而且，它又是整个结构所依靠的基础。"① 人的感觉是客观对象和主观意识之间的渠道，是沟通美（客观对象）和美感（主观意识）的过渡性"窗口"。只有通过感觉，主体把握了对象的感性状貌，才有可能引起美感。美感中其他一些更高级、更复杂的心理因素，如知觉、联想、想象、情感、思维等，都是在通过感觉所获得的感性材料基础上产生的。

人的各种器官在审美中所起的作用不是等量齐观的。由眼、耳所获得的视觉和听觉在美感中所起的作用最为突出，所以视、听两种感官历来被看成审美的主要感官，或称高级感官；而由手、鼻、舌、身所获得的触觉、嗅觉、味觉和运动觉始终处于从属的地位，被称为低级感官，但它们在美感中也能发挥不可忽视的辅助作用。法国著名雕塑家罗丹谈到他抚摸维纳斯座像时，几乎能感到它的体温。我国古诗词中的"客去茶香余舌本"、"暗香浮动月黄昏"、"冰肌玉骨，自清凉无汗"等名句，都说明了美感中交织着触觉、味觉、嗅觉的经验。现代心理学实验证明，如果失去视、听功能，仅凭触觉、味觉、嗅觉和运动觉，客观对象就会变得混沌一片，不可理解，更不用说对视觉艺术和听觉艺术产生美感了。反之，如果光有视觉、听觉而失去了其他的感觉，客观对象就似乎是虚幻世界里存在的东西，只可理解，不能肯定，缺乏一种对客观对象的最直接的感性经验的确证。视、听两种感官之所以成为主要的审美感官，这和审美对象具有生动、具体的可感形象这一特征有关。它们主要诉诸于"感受音乐的耳朵，感受形式美的眼睛。"② 其次，被列为高级审美感官的视觉和听觉，在感觉客观对象时，总是保持一定的距离，而不象嗅、味、触觉同

①帕克：《美学原理》，商务印书馆 1965 年版，第 50 页。
②马克思：《1844 年经济学哲学手稿》，第 79 页。

客观对象的物质属性距离太近，容易诱发人们在实用观念和占有欲望支配下的实践性反应（行动）。还有，人的视、听两种感觉跟认识的关系最为密切，是“为理智服务的感官，”①“视觉和声音之所以优越，根本原因就在于通过它们可以表达更为广阔和更为深刻的感情生活和思想生活。”② 而更主要的原因，是视觉、听觉和人类的语言有极紧密的关系。作为交际工具的语言，是在视、听感官生理功能的基础上发展起来的；而视觉、听觉又借助于语言取得了日益广阔的概括性和理解性，从而使视觉和听觉成为突出的社会化（人化）的感觉。在一切审美活动中，我们应充分发挥视觉、听觉这样高级审美感官的主导作用，在距离性的观赏中使人的精神（特别是审美情感）得到满足；同时又要调动一切感觉的机能，使高级感官和低级感官协调配合，只有这样，才能立体地、多层次地、全面地去感受审美对象的特征，从而获得对对象的完整的印象。

知觉是以感觉为成分和在感觉的基础上形成的。感觉只是对客观事物个别属性的反映，而知觉则是人对客观事物的各种属性、各个组成部分及其相互关系的综合和整体的反映。感觉的材料愈丰富，知觉就愈完整、正确。但知觉并不是感觉的简单的总和，而是各种感觉的有机结合。感觉和知觉都是对客观事物的直观反映，都是反映事物的外部的、表面的特征和联系，同属于认识的初级形式——感性认识阶段。

美感总是以知觉的形式反映审美对象的，也就是说，它是以对审美对象的感性外观作整体性和综合性的把握为前提的。审美经验表明，无论是自然美、社会美、艺术美，还是物质产品的美，它们之所以能引起我们的审美愉悦，并不是因为某一个别属性，而是以其整体形象、或其个别属性间的相互关系所构成的完

①转引自《西方美学家论美和美感》，第67页.

②帕克：《美学原理》，第52页.

整映象所使然。例如我们欣赏一首乐曲，不是把乐曲中的音高、节奏、旋律、节拍、力度、音色、和声等当作是一些孤立的、互不相关的个别属性来感受，而是按照音乐的规律把这些要素作为一种具有表现意义的艺术综合体，直至把它们合成为一首完整的乐曲来加以感知的。审美知觉的完整性，突出地表现在“统觉”的作用上。在知觉过程中，人们往往根据知识、经验、兴趣、情感等对被感知的事物进行选择、补充和改组，这就是统觉。统觉已不再限于对事物的感性状貌的反映，而附着特定的观念和情绪意义。有时，知觉对象的一部分属性呈现了出来，而其他属性尚未出现或有所改变时，我们仍能将这一对象正确地加以反映。如我们观赏一座塑像，不因其远近距离不同感到它变大了或变小了；不因看的角度不同感到它变形了；也不因其在不同光线照明下而感到它的颜色变了等等，都是由于统觉在其中起了作用的缘故。

人的知觉不是消极、被动地感知事物，而是积极能动地反映事物，对反映客观事物具有特定的选择性和初步的概括性。在审美过程中，或因审美对象各个属性的作用不同，或因主体的心境、兴趣、动机、需要、经验的不同，人们往往专注于对象某些突出的方面，而抑制对对象其他属性的反映。这种选择性随着人们长期的经验或习惯固定下来，一般都是不自觉的。审美感知的这种现象，在儿童画中表现得最为明显。如儿童的人物画，人体各部分大都是不成比例的，人的头部画得特别大，面部五官又以眼睛和嘴巴最大。在儿童风景画中，太阳任何时候都是鲜红的、大大的，鸡、狗、猫等小动物也特别多，他们最感兴趣的景物总是占据画幅的主要位置。一般说来，艺术家的审美感知，往往带有专业的倾向，表现为专业性的敏感。音乐家对于音响和节奏，画家对于色彩和线条，雕塑家对于形体和各种体积变化，感受特别灵敏，常常能从中发现许多为常人所忽略的精微的形象内容。在艺术创作中，按照审美知觉选择性的原理，艺术家经常借助于特定的技巧技术，将主体的感知稳定地引向对象，使无意注意转

化为有意注意，而将无关的感知尽可能地抑制下去。一个高明的画家画裸体，他所抓住的就是人体上能够表现其心灵美好、纯洁、高尚的感性特征，对那些只能引起低级官能刺激的东西则一概加以减弱和省略。如果把人体的一切完全逼真地画出来，那还有什么艺术呢？在艺术美的欣赏中，画幅之所以要有画框，电影之所以要有特写镜头，舞台之所以采用追光，绘画雕塑之所以有突出部分，都是为了调动观众的注意力，引导观众进行选择。但是，审美知觉的这种选择性，与它所具有的综合性和整体性是密切相关的，是在综合性、整体性的基础上进行的。对审美对象综合性、整体性的把握就包含了初步的概括性。“万绿丛中一点红”，“碧波万顷映红日”之所以能给人以美感，不仅是由于审美知觉突出地选择了红花、红日，还因为它把红花与万绿、红日与碧波作了综合性、整体性的对比来观照，构成为完整的映象，才获得审美愉悦的。离开了对审美对象的整体性的把握，那对象也就不见得美了。

二、联想和想象

联想和想象是人脑对原有的感知形象进行加工改造并且形成新形象的心理过程。其心理实质是建立在记忆基础之上的表象运动。客观现象和事物成组成系列地贮存在人脑的相应部位，一旦遇到适当的刺激，客观现象和事物就能成组成系列地被联想唤起。在联想的连锁反应中，大脑贮存的表象不断地变化、补充、改造和重新组合，进而构成新的组织系列（形象），这就是想象。联想和想象借助于情感的推动，把审美感知和思维联结起来，使审美感知得以超越当下对象的时空限制，正如刘勰所说：“寂然凝虑，思接千载；悄然动容，视通万里；吟咏之间，吐纳珠玉之声；眉睫之前，卷舒风云之色。”① 从而既取得了对审美

①刘勰：《文心雕龙·神思》，《文心雕龙注》下册，第492页。

对象感受的相对自由，又取得了更为深广的理解了的感受内容。所以，就审美认识来说，联想和想象是由感性阶段到理性阶段的深入。

联想是表象运动的初级形式。它反映了客观现象和事物的相互关系，是客观现象和事物在大脑中形成的暂时联系的复活。联想可分为接近联想、相似联想和对比联想等多种形式。

在审美过程中，由一现象或事物想到在空间上或时间上接近的另一现象或事物，引起相应的情绪反应，这叫接近联想。在日常生活中由甲联想到乙这种心理现象是极常见的。如“睹物思人”，“爱乌及屋”，等。接近联想还可分为空间性接近联想和时间性接近联想。前者如毛泽东同志的《浪淘沙·北戴河》：“大雨落幽燕，白浪滔天，秦皇岛外打鱼船，一片汪洋都不见，知向谁边？往事越千年，魏武挥鞭，东临碣石有遗篇。萧瑟秋风今又是，换了人间。”由于空间上的接近，诗人借景抒怀，热情洋溢地歌颂了人民当家作主的新时代。后者如李白的诗《宣城见杜鹃花》：“蜀国曾闻子规鸟，宣城还见杜鹃花，一叫一回肠一断，三春三月忆三巴。”由于时间上的接近，由杜鹃花联想到子规鸟，引起了诗人对蜀中故地的回忆和眷恋。然而，在许多情况下，空间性接近联想和时间性接近联想常常是迭合在一起的。如崔护的诗《题都城南庄》：“去年今日此门中，人面桃花相映红。人面不知何处去，桃花依旧笑春风。”在空间上（“此门中”）和时间上（“去年今日”）就是相互迭合、难以分开的。

在审美过程中，由一现象或事物想起了在性质上或形态上相近或相似的另一现象或事物，这叫相似联想。我国古典诗词中的“比、兴”手法，就是以相似联想作为心理基础的。一般的比喻也都借助于相似联想。相似联想总是由甲乙两物在形态上或性质上有一定的相似性和共同性所引起。如李白的诗《望庐山瀑布》（其二）：“日照香炉生紫烟，遥看瀑布挂前川。飞流直下三千尺，疑是银河落九天。”就是取二者水流飞泻的壮观气势这一形态上的

共同点。又如陈毅的诗《题西山红叶》:“西山红叶好，霜重色愈浓。革命亦如此，斗争见英雄。”则是取二者经过斗争考验愈见其高贵品质这一性质上的共同点。在美的创造和鉴赏中，各种形式的联想都有重要作用，而其中又以相似联想的作用更为显著。

在审美过程中，由一现象或事物而引起和它具有相反特点的现象或事物的回忆，这就是对比联想。对比联想既反映事物的共性，又反映事物相对独立的个性。如《诗·小雅·采薇》中写戍边战士心中的愁苦和返家时的愉快:“昔我往矣，杨柳依依；今我来思，雨雪霏霏”；还有杜甫的名句“朱门酒肉臭，路有冻死骨”(《自京赴奉先县咏怀五百字》)都是两者形成鲜明的对照，收到了反衬的效果。

“通感”是联想的一种特殊形式。通感又称联觉、通觉，指的是五官感觉在感受中的挪移、转化和渗透。在日常用语里，如“热闹”、“冷静”将听觉的喧闹和宁静同触觉的热、冷联系起来；“暖色”、“冷色”将视觉的色彩感、光亮感与触觉的温度沟通起来；“尖利的枪声”、“钝重的雷声”、“甜亮圆润的歌声”、“苦涩的噪音”将本是听觉的感受，却沟通了视觉的“尖”、“钝”、“亮”、“圆”，触觉的“利”、“重”、“润”、味觉的“甜”、“苦”、“涩”，这都是“通感”的现象。在文学作品中有许多描写通感的词句，直接反映了人们日常生活中的这种审美体验。如宋祁的《玉堂春》:“绿杨烟外晓云轻，红杏枝头春意闹”，一个“闹”字，将无声转化为有声，将静态的美转化为动态的美，将视觉形象的美感沟通为听觉形象的美感，历来为人们所称道。此外，如刘鹗《老残游记》写王小玉歌声的回荡:“如一条飞蛇在黄山三十六峰半中腰里盘旋穿插，顷刻间周匝数遍”，是由听觉到视觉；贾岛《客思》中的“促织声尖尖似针”，是由听觉到触觉；陆机《拟西北有高楼》中的“佳人抚琴瑟，纤手清且闲。芳气随风结，哀响馥若兰”，是从听觉到嗅觉；曹雪芹《红楼梦》写林黛玉读《西厢记》:“但觉词句警人，余香满口”，是由视觉到味觉、嗅觉；同书写林黛玉听《牡丹

亭》曲子:"细嚼'如花美眷，似水流年'的滋味"，是由听觉到味觉……。这方面的例子举不胜举。通感是以过去的审美经验为基础对以往众多感性材料进行能动创造的结果，带有幻觉性。由于多种感觉的复合，从而能领悟到更丰富更深远的意境，给人以意味深长的综合性、整体性的美感。

想象是表象运动的高级形式。它是人脑对已有表象进行加工改造而形成新形象的过程，是以往形象记忆中已经形成的那些暂时联系进行重新组合的过程。想象按其内容的新颖性、独立性和创造性的不同，可分为再造性想象和创造性想象两种。一般说来，在美的鉴赏过程中，以再造性想象占优势；在美的创造过程中，则以创造性想象占优势。

再造性想象是以语言或其它物质手段所作的形象化描绘，在头脑中构成相应的新的形象的过程。例如，尽管我们许多人没有到过大草原，但读过北朝乐府民歌《敕勒歌》:"敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊"，头脑中就会浮现出一幅草原牧区的辽阔壮美的图景。再造性想象依赖于两个条件：一是要正确领悟艺术形象所蕴含的内在意义；二是要有足够的表象储备。对艺术形象所蕴含的意义理解得越深，旧的表象储备越多越细，再造性想象的内容也就越丰富、具体和完善。

创造性想象无需假借他人提供的形象性描绘，而独立地将记忆中储存的表象进行加工、综合，从而创造出新形象的过程。创造性想象离不开再造性想象，但又高于再造性想象。创造性想象的基本特点是形象新颖并具有开创性。如十九世纪法国雕塑家巴陶第为美国塑造的巨大的自由神像，就是以后来成为他妻子的一位少女为模特儿的，而自由神的脸部则参照了他母亲的面貌。但自由神并不是生活原型的直接综合，而是在原型的基础上经过艺术家的加工、综合，重新创造出一个独特的、全新的形象。影片《红色娘子军》的编剧梁信说过，吴琼花的原型是众多的，主要

有三个：曾经和作者一同工作过的一位丫头出身的同志；海南已故的女革命家刘秋菊；一位娘子军烈士。尽管影片中的吴琼花在某种程度上显示了生活原型的"影子"，但吴琼花并不是三个原型中的任何一个，也不是三个原型的集合体，而是作者通过创造性想象塑造的另一个个性更鲜明、更典型、更理想的人物。艺术鉴赏也需要创造性想象，因为读者、观众和听众不是被动地去接受作品的形象描绘，而总是要以个人的生活经验、思想感情、情绪记忆去丰富、补充、扩展艺术形象，把作品中的形象"再创造"为自己头脑中的形象；并且通过"再创造"，对作品中所反映的现实生活进行"再评价"。

在创造性想象中，有时会出现一种"顿悟"的情况。有些艺术家在构思作品时，虽经长期酝酿，仍理不出头绪，但偶然受到某一事物的启发，顿时开窍，豁然开朗。这就是平时所说的"灵感"。表面看来，灵感似乎是偶然发生的，实质上，它是长期勤奋努力的必然产物。当我们长期思考某一问题时，在大脑皮层相应部位形成了一个优势兴奋中心，它可以引起邻近部位的抑制，出现一个相对的抑制区。越是集中精力思考，优势兴奋中心的兴奋性就越强，抑制区的抑制作用也越大。加上大脑皮层优势兴奋中心本身长期高度紧张所引起的疲劳，就使问题一时难以解决。此后，当优势兴奋中心之外的抑制解除或减弱，优势兴奋中心一旦与相对抑制区中某些神经联系接通后，问题就迎刃而解了。所以，灵感大多出现在思维经过长期紧张而暂时放松的时候，并且往往是一闪而过。可见，灵感并不神秘莫测，它不是神灵的感应，而是如列宾所说："灵感是对艰苦劳动的奖赏。"①

---

①转引自华东师范大学心理学系公共必修心理学教研室编：《心理学》，华东师范大学出版社 1984 年版，第 152 页。

三、情感

美感的一个突出的特点，是它带有浓厚的情感因素，浸染着强烈的主观情感色彩。情感是审美心理中最活跃的因素。它广泛地渗入到其他心理因素之中，成为触发其他心理因素的一种诱因。而审美的各种心理因素及其综合运动过程，最终都要化成审美情感表现出来。

人在接触外界事物的过程中，不仅形成了对客观事物的各种认识，还表现出种种不同的态度。根据符合主观的需要与否，可能采取肯定的态度，也可能采取否定的态度。当他采取肯定的态度时，就会产生热爱、满意、愉悦、舒畅、尊敬等内心体验；当他采取否定态度时，就会产生憎恨、不满意、不愉快、痛苦、忧愁、愤怒、恐惧、羞耻和悔恨等内心体验。这种人的需要是否得到满足时所产生的对客观事物的态度和内心体验，就是情感。

情感是在认识的基础上产生的，反过来它又影响认识活动的进行。但情感和认识不同。认识是人对客观对象本身的反映，而情感则是对对象与主体之间某种关系的反映。所以情感表现为对待客观对象的一定的态度，也就是内心体验或主观评价。这种态度与人的活动、需要、愿望以至理想，亦即与人的利害有密切的关系。此外，情感还包括主体对自己的行为、举止、主张、活动的满意或不满意的评价，因而具有自我评价的性质。和其他心理因素一样，情感也是在社会实践中，在认识世界和改造世界的过程中产生和发展的，并且反作用于社会实践。列宁曾经说过："没有'人的情感'，就从来没有也不可能有人对真理的追求。"①

在审美过程中，情感是一种动力性的因素。从审美感知开始，情感就介入各种心理因素之中。而在感知基础上进行的想象活动，更推动着情感体验的自由扩展和抒发。一般说来，主体的

①列宁：《书评》，《列宁全集》第20卷，第255页。

情感体验和对象的感性形式是紧密联系的。人们观赏自然美，触景生情是常见的现象，不同的自然景物会引起不同的情感反应。陆机《文赋》说："遵四时以叹逝，瞻万物而思纷；悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。"① 刘勰也说："春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦动焉。……是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。"②"登山则情满于山，观海则意溢于海。"③ 这都说明，观赏自然美时主体审美情感的萌发，离不开自然景物的感性形式；随着主体情感体验的深化，又推动着主体对自然景物的感知、想象和理解，从而达到情景相生、情景交融的境界。

艺术是情感的结晶，没有情感也就没有艺术。《毛诗序》说："情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。"刘勰也说："缀文者情动而辞发，观文者披文以入情；"④"情者，文之经"、"繁采寡情，味之必厌。"⑤ 都强调了艺术家对反映对象情感体验的重要性。艺术作品浸透了艺术家对所反映的生活和人物的情感评价。可以这么说，如果艺术家对他所反映的生活和描写的人物没有强烈的爱憎，就不可能塑造出个性鲜明的典型形象。俄罗斯古典音乐的奠基者格林卡的著名歌剧《伊凡·苏萨宁》，写的是一六一二年波兰人侵俄国，农民苏萨宁被迫为敌军带路而将敌军引入冰雪丛林，与敌同归于尽的故事。格林卡回忆说，当他写苏萨宁和波兰人在丛林中一幕时，特别激动，"头发都竖起来，而且全身打

---

①陆机：《文赋》，转引自郭绍虞主编：《中国历代文论选》第1册，第170页。
②刘勰：《文心雕龙·物色》，《文心雕龙注》下册，第693页。
③刘勰：《文心雕龙·神思》，同上书，第493—494页。
④刘勰：《文心雕龙·知音》，同上书，第715页。
⑤刘勰：《文心雕龙·情采》，同上书，第538、539页。

着寒噤。"① 柴可夫斯基完成歌剧《黑桃皇后》的创作后，他在日记中写道："当葛尔曼死亡的时候，我便深深地哭泣了。"② 福楼拜创作长篇小说《包法利夫人》，他给批评家泰纳写信，追叙他描写爱玛服毒时的情形说："我的想象的人物感动我、追逐我，倒象我在他们的内心活动着。描写爱玛·包法利服毒的时候，我自己的口里仿佛有了砒霜的气味，我自己仿佛服了毒，我一连两次消化不良，两次真正消化不良，当时就要我全吐了。"③以上这些例子，说明艺术家对自己创造的主人公倾注了何等的深情，对所反映生活的情感体验是多么具体、细腻和深沉。

在艺术鉴赏中情感体验也是十分重要的。鉴赏者可能同艺术家一起，爱其所爱，憎其所憎；也可能同作品主人公一起，哀其所哀，乐其所乐，有时甚至会达到如痴似醉的地步。如歌德的自传体爱情小说《少年维特之烦恼》出版后，赢得了同时代广大德国青年的喜爱，有些青年失恋时，甚至身着"维特装"，携带《少年维特之烦恼》这本书，象维特那样去自杀。

人不仅充满情感，而且富有理智。审美情感的表达与发展毕竟要受理智的支配，也就是说，审美情感或明或暗地与是非观念和利害观念有着一定的联系。美感作为一种特殊的情感反应，是一种"净化"了的情感，它比日常情感包含着更为丰富、更加深刻的思想观念和社会内容。因此，健康的审美情感，总要受到社会实践的规范和约束，表现了对社会有益，对人民有利的积极的、肯定的性质和价值。

四、思维

思维或称理解，是指对客观对象的一种理性思考和认识，是

---

①②转引自龙协涛编著：《艺苑趣闻录》，北京大学出版社 1984 年版，第 297、302 页。

③转引自李健吾：《福楼拜评传》，湖南人民出版社 1980 年版，第 82 页。

在感性认识基础上产生的理性认识。思维同感觉、知觉、联想、想象、情感等心理因素一样，都是人对客观事物的反映，所不同的是思维反映客观事物和对象的本质特征，并揭示事物与现象之间的各种内在联系。思维具有间接性、概括性和整体性，它是人的认识活动的高级阶段。

美感本质上是一种审美认识。在审美过程中，思维是必不可少的一种心理因素。黑格尔把审美的心理过程称为"充满敏感的观照。"他说："'敏感'一方面涉及存在的直接的外在的方面，另一方面也涉及存在的内在本质。充满敏感的观照并不很把这两方面分别开来，而是把对立的方面包括在一个方面里，在感性直接观照里同时了解到本质和概念。"① 在这里，黑格尔肯定了审美心理过程的思维因素，而且揭示了审美理解寓于感性直观的特点。美感绝不只是纯感性的东西，而是包含着理性的认识，表现着理性的内容的。所以，美感就不仅仅是感官的快适，而更主要的是精神的愉悦和理智的满足。

审美心理包括思维的因素，但这是一种形象思维，它和理论思维（或称抽象思维）是有所不同的。二者的不同主要表现在以下三个方面：其一，美感的思维始终离不开生动、直观的形象性和情感体验，主体对审美对象理性内容的领悟，不是通过概念、判断、推理的逻辑形式，而是通过对语言、颜色、声音以及其他物质手段构成的审美意象而直接加以把握的。王朝闻指出："审美活动中的思维，正如其他心理因素一样，为什么属于审美活动的重要原因，在于它始终不脱离感性具体性的形象，始终伴随着与形象密切相关的情感活动。没有特定形象，引不起特定情感的波动，那就只能说是一般的思维活动而不属于形象思维的审美活动。"② 这就是说，理性不脱离感性，思维不脱离形象。其二，

①黑格尔：《美学》第1卷，第167页。

②王朝闻：《审美谈》，人民出版社1984年版，第139页。

审美中的思维不象理论思维那样具有稳定、明确的含义，它往往是非确定的、朦胧多义的，一时难以用概念表达清楚，只能“心领”、“神会”。也就是说，审美的思维具有“只可意会难以言传”的特点。其三，美感中的思维不象理论思维那样从概念、判断、推理到分析、综合、比较、抽象、概括，可以依次分出明显的阶段性。而它始终是渗透在感觉、知觉、联想、想象、情感诸心理因素之中，与之融汇一体，构成新的意象。钱钟书在《谈艺录》中所说的：“理之在诗，如水中盐、花中蜜，体匿性存，无痕有味，现相无相，立说无说。”① 正道出了美感中的思维不着痕迹地交融于其他审美心理因素中的这一重要特点。

前面已经说过，审美感知本身就包含着思维的因素。人们观赏审美对象，刹那间不假思索地就作出美或不美的判断。这是以人们长期的审美经验的积累和人们一定文化修养的增长，以及对审美对象既有的思考和理解为先决条件的。不过这种思维并不表现为一个明显的过程，所以也就往往不为人所自觉意识到。审美中的思维还规范着审美感知的选择趋向和综合程度，从而使我们获得对审美对象广阔而深刻的认识。在审美联想和想象活动中，思维的作用就更为明显。巴甫洛夫说：“当形成联系，也就是所谓联想时，毫无疑问，这也就是对事情的知识，对外在世界的一定关系的知识，而当你下一次利用它们时，这就叫着‘理解’，这也就是说，利用知识，利用获得的联系就是理解。”② 可见联想和思维的关系是多么密切。至于想象，不仅需要有对事物外部联系的理解，尤其需要有对事物本质特征及其内部联系的理解，这是通过审美想象改造已有表象而创造新形象的条件和基础。审美情感的表达和发展尤其要受思维的支配，从而使情感包含着深刻的

---

①钱钟书：《谈艺录》，香港国光书局 1979 年版，第 274 页。

②转引自阿·阿·斯米尔诺夫（总主编）：《心理学》，人民教育出版社 1957 年版，第 287 页。

思想观念和社会内容。无数事实说明，一个人的审美经验越丰富，文化水平越高，相应地他的思考和理解的能力也就越强，从而他对美的感受、领悟和情感体验也就越敏锐、越强烈。

在审美活动中，思维是不可缺少的一种心理因素。但由于各种美的形态的不同特性，思维的作用和运用的程度也就有所不同。一般说来，偏重于形式的自然美、技术美，形象感知的成分较重，而思维的成分相对来说就较弱；而对于社会美、艺术美，尤其是科学美来说，它们包含着极其丰富的社会内容和思想内涵，思维的成分就更重一些。对艺术的鉴赏也是如此。由于各门艺术特性的不同，鉴赏时思维的作用和运用的程度也不完全一样，如对偏重于形式美的工艺美术、建筑艺术和一些娱乐性较强的轻音乐、舞蹈等，形象感知的成分较重，而思维的成分相对来说就较弱；而对于文学、电影、戏剧、绘画、交响音乐、古典舞蹈等，思维的成分就更强一些。然而，各种审美活动，包括各门艺术的鉴赏在内，不仅需要生动、具体的感性体验，而且也需要准确、深刻的理解认识，只有二者密切结合，相互促进，才能由浅入深、由低级到高级，由片面到全面，最后完成对美和艺术的鉴赏。

美感中的思维还可以进一步深化，那就是通过对审美对象的反复感受、体验，在这个基础上再进行细致的品味和冷静的分析，深入挖掘对象所蕴含的内在意义，将自己的认识上升到理论高度，然后用语言文字传达出来。这时，审美活动就开始从美的鉴赏跨入到美的判断和美学批评的领域了。

以上我们简明地叙述了美感的各种心理要素活动规律及其对美感的作用。总的来说，美感中的这些心理要素都不是彼此没有关联地各自进行活动的，这些心理要素也不是表现为几个依次进行的不同阶段，实际上美感是多种心理要素的综合运动过程。尽管由于审美对象的不同特性使诸种心理要素在审美实践中有各种不同的组合系列，由于主体、审美理想、审美情趣、审美经验和

具体审美需要的不同，使诸种心理要素在实际运用中表现出明显的个人差异性，但美感作为人类一种高级的精神活动，其心理活动始终是以感性活动为基础，以理性活动为引导的多种心理因素相互渗透、交互作用的辩证的认识运动过程。

第三节　审美心理学的主要流派简介

自十九世纪中叶西方美学研究的总倾向由传统的“自上而下”的思辨方法转向“自下而上”的经验主义的方法以来，借助于实验心理学的研究成果，一些美学家更多地注意了对美感生理心理活动的探讨，有的还进行了深层的审美心理的探讨，形成了各种各样审美心理学的流派，如立普斯的“移情说”、布洛的“心理距离说”、弗洛依德的“心理分析美学”和阿恩海姆的“完形心理美学”等等。这些审美心理学流派吸收近代心理科学的成果，各从一个侧面接触到了美感心理的许多复杂表现，包含了一些合理的因素，在某一特定范围内具有一定的真理性，我们切不可采取简单化的方法加以否定。但这许多流派的代表人物，为他们的世界观和研究方法所决定，利用美感的复杂心理特征，片面夸大和歪曲了审美心理的某些现象或某些环节，从而导致否定美感的客观内容和社会性质，否认美感来源于客观存在的审美对象，因而从根本上说都是唯心主义的。限于篇幅，我们无法一一剖析这许多审美心理学的流派，这里仅就对我国美学界产生过较大影响的几个派别作一简要介绍。

一、立普斯的“移情说”

先由费肖尔父子提出，后由立普斯确立起来的“移情说”，是近百年来在美学界产生过重大影响的审美心理学流派之一。有人把“审美的移情说”比成生物学中的进化论，把立普斯比作达尔文，仿佛这个学说是近代德国美学界的一个重大新发现。这种估

计当然是夸大了的，但却说明了“移情说”对近代美学思想的发展产生了广泛而深刻的影响。

立普斯（1851—1914），德国心理学家、美学家，曾在慕尼黑大学当过二十年的心理学系主任。立普斯主要从心理学出发研究美学，认为美学是一门心理学的科学。他的“移情说”的核心内容是：人们在审美过程中，由物我对立通过移情作用而达到物我交融、物我同一的境地，这时物我对方彼此都失去了原有的本质，而成为二者兼备的双重性格。他说：“移情作用就是这里所确定的一种事实：对象就是我自己，根据这一标志，我的这种自我就是对象，也就是说，自我和对象的对立消失了，或者说，并不曾存在。”① 他认为“移情”包括了两个基本因素：“一方面，在我们自己的心灵里，在我们内心的自我活动中，有一种如象骄傲、忧郁或者期望之类的感情；另一方面，把这种感情外射到一种表现了我们精神生活的对象中去。在这对象中，精神生活正确无误地找到了他安顿的地方。”② 他在《空间美学》中还以希腊建筑中道陶立克式（或译为多利安式）石柱为例来说明这个问题：一方面是仅从力量、运动、活动、倾向等方面观照对象所引起的“耸立上腾”、“凝成整体”的感觉，这称为“机械的解释”；另一方面是以人度物，化景物为情思，把人的主观情感“外射”或“移注”到自然物上，“这种向内移置的活动使事物更接近我们，更亲切，因而显得更易理解，”③ 这就是“人格化的解释”。这两种解释或看待事物的方式虽可分辨，却不可分割。这样，本来相对立的我与物（主体和客体）通过移情作用得到了统一。由此，他得出结论说：“审美的欣赏并非对于一个对象的欣赏，而是对于一个自我

---

①立普斯：《论移情作用》，《古典文艺理论译丛》第5期，第45页。

②立普斯：《论移情作用，内摹仿和器官感觉》，转引自李斯托威尔：《近代美学史述评》，上海译文出版社1980年版，第55页。

③立普斯：《空间美学》，转引自朱光潜：《西方美学史》下卷，第260页。

的欣赏。它是一种位于人自己身上的直接的价值感觉，而不是一种涉及对象的感觉。”①

“移情”这种现象，在日常审美活动中是普遍存在的，而在各种体裁的文学作品中，更是大量采用了移情化的表现手法。在古希腊《荷马史诗》中，常把无生命的东西写成仿佛象人一样具有感觉、思想、情感、意志和活动的有生命的东西，如“矛头兴高采烈地闯进他的胸膛”，“那块无耻的石头又滚回平原”等等，亚里斯多德把这种艺术表现手法称之为“隐喻”。我国传统文学中，尤其是古典诗词中，这种化景物为情思的描写更是比比皆是，如大家熟知的“感时花溅泪，恨别鸟惊心”（杜甫《春望》），“春蚕到死丝方尽，蜡炬成灰泪始干”（李商隐《无题》），“帘卷西风，人比黄花瘦”（李清照《醉花阴》），“伤心桥下春波绿，曾是惊鸿照影来”（陆游《沈园》），“我见青山多妩媚，青山见我应如是”（辛弃疾《贺新郎》）等等。由此可见，移情是以生动、具体的可感形象为基础，以联想和想象为前提，将主体的情感渗入到客观对象上去的一种特殊的心理现象。主体以我观物，寄情于景，托物抒怀，化景物为情思，“故物皆著我之色彩。”②在这里，客观存在的景或物是移情的前提，离开了“景”或“物”，移情也就失去了客观存在的依托。

立普斯的“移情说”，指出审美过程是“以人度物”的过程，强调了审美主体的情感在审美活动中的能动作用，应该说是抓住了审美的这一重要心理特征的。它可以启发我们注意研究主体的心境状态在审美中的作用，充分估计美感的主观倾向性。但他认为移情过程归根到底是独立的，并且深深地植根于人类心灵的天生结构之中，认为美是人的意识活动的结果，是人的情感“外射”到

---

①立普斯：《论移情作用》，转引自《西方美学家论美和美感》，第273页。

②王国维：《人间词话》，《蕙风词话·人间词话》，人民文学出版社1962年版，第191页。

这个或那个现实对象的结果，从而否定了审美对象的存在，把对主体的“自我的欣赏”当着美感产生的根源，实际上认为美感的产生不在对象而在主观情感，这是主观唯心主义的。再者，立普斯片面夸大了审美中的移情现象，用“移情”来解释一切的审美现象，也是不恰当的。事实上，并非所有的审美活动都有移情的现象，而且“移情”也并不一定都能产生美感，因而用“移情”来概括一切审美的心理过程是不符合审美的实际情况的。还有，美感并非如立普斯所说“把这种感情外射到一种表现了我们精神生活的对象中去”；恰恰相反，审美者一定的情感状态，是审美对象某种感性形象刺激人脑的一种特殊反映。人为什么可以移情，移什么样的情，为什么有些事物可以移情，另一些事物则不能移情？我们只有从客观存在的审美对象和人类社会生活的实践以及它们的历史发展等方面去进行考察，才能得到正确的说明。总之，我们有必要借鉴和汲取“移情说”的合理因素，并用辩证唯物论的观点对移情的根源和本质进行科学的解释，不能因为立普斯在这方面得出了唯心主义的结论，就连移情现象、移情作用本身也给否定了。

二、布洛的“心理距离说”

布洛（1880—1934），瑞士心理学家、语言学家、美学家。他1902年起到英国剑桥大学讲授德语，1907年起兼讲美学。布洛在1907年写的《现代美学观念》一书中提出了著名的“心理距离说”，一直在西方资产阶级美学中享有盛名，对我国美学界也产生过较大的影响。

布洛主张审美应该采取一种自觉的观赏态度，主客体之间要保持无功利、非实用的“心理距离”。他说：“‘距离’要求被视为‘审美知觉’的主要特征之一，如果我们可以用这术语指一种对经验的特殊心理态度或看法，这种看法在种种艺术形式上都有丰富

的表现。”[1]在他看来，“是距离使得审美对象成为‘自身目的’。是距离把艺术提高超出个人利害的狭隘范围之外，而且授予艺术以‘基准’的性质。”[2]“尤其是距离提供了审美价值的一个特殊标准，以区别于实用的（功利的），科学的，或社会的（伦理的）价值。”[3]由此可以看出，布洛的“距离要求”，既不是指时间距离，又不是指空间距离。也就是说，既不在于审美者观赏视点的移动，也不在于观赏时间的缩短或延长，而在于审美者心境的变化。他以海上遇雾的航船为例，因为随时都有触礁、碰撞的危险，船上的人处于神经紧张的状态，一阵轻微的颠簸也会引起极大的恐慌，这当然无审美可言；而如果有人以“泰然处之”的态度，把个人安危置之度外，抛弃患得患失的心理，把周围的雾看作是层半透明的帷幕，聚精会神地去观赏海雾和雾中奇异的景色，并从中体验那种与世隔绝、超然物外的情境，那么，海雾和雾中景物就会以一种新的面目出现在观赏者面前，给人以美的享受。布洛认为审美快感与一般快感的区别在于：审美快感是有距离的快感，一般快感是无距离的快感。他还强调审美时要保持“不即不离”、“若即若离”的适当的距离。也就是说，距离既不可过大，也不可过小。距离过大，主客体完全脱离了关系，当然引不起美感；距离过小，主体和客体过分贴近，同样无法引起美感。只有保持合理的、恰当的心理距离，才会享受到审美的愉悦。

布洛的“心理距离说”是从康德的“无利害关系说”演化来的，它实质上同黑格尔提出的审美要保持纯粹欣赏态度的看法是一致的，不过是对审美过程的这一心理特征表述得更明确、更直接罢了。从根本上说，布洛标榜的“心理距离”，完全排斥了审美的功利和认识的因素，使主体成为超然物外、无挂无碍的纯粹主体，使对象成为孤立绝缘、独立自在的绝对对象，和社会实践没有任

①②③布洛：《心理距离》，转引自《西方美学家论美和美感》，第277页。

何联系。其实，在审美实践过程中不可能有这种情况。他甚至还说："美，最广义的审美价值，没有距离的间隔就不可能成立。"[①]这就进而颠倒了美和美感关系，把美单纯归结为审美者主观心理的产物。这些看法，显然都是主观唯心主义的。至于他用"距离"尺度代替对艺术的具体的历史分析，这就不但把问题简单化、抽象化了，而且否定了艺术的社会本质和社会功能，抹煞了艺术发展的历史规律和社会特征。但是，另一方面，我们必须看到，布洛的"心理距离说"也并不象有些人认为的那样毫无可取之处。应该承认，布洛在对审美活动的心理分析中，确实抓住了这一过程的某些基本特征，包含有某些合理的因素。从审美客体说，他强调审美中感知专注于对象的感性形象，通过联想和想象引起情感来获得审美的特征，并使主客体之间从实用的关系转为自觉的审美的关系；就审美主体说，他要求排除粗鄙的占有欲，以一种非功利的态度去观赏审美对象，才有可能得到愉悦的美的享受。这些说法是比较切合审美实际的。马克思说过："忧心忡忡的穷人甚至对最美丽的景色都无动于中；贩卖矿物的商人只看到矿物的商业价值，而看不到矿物的美的特性。"[②]这里说的两种情况，用审美的心理距离来衡量，都属于与实用功利的距离不够适当而造成的。前者与满足实用功利目的距离太远，迫于生计的穷人终日为衣食温饱而忧虑，纵有千般美景在他们眼前，也只会漠然置之；后者则与满足实用功利目的距离太近，矿物商人完全为矿物的商业价值所吸引，也就不可能对矿物的审美特性产生兴趣。由此可见，心理距离对于审美活动不是可有可无，而是有着重要的作用的。虽然，我们肯定美感潜藏着社会的功利性，但这并不意味着将审美与实用等同起来，更不能用实用去代替审美。

---

①布洛：《心理距离》，《西方美学家论美和美感》，第278页。

②马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第79—80页。

三、弗洛依德的"心理分析美学"

弗洛依德（1856—1939），奥地利精神病理学家、心理学家、西方现代"弗洛依德主义"（精神分析学派）创始人。弗洛依德虽然不是美学家，但他所创立的学说却对西方美学发生着深刻影响，以至逐渐形成一个独立的、势力强大的美学流派。

弗洛依德从本能生物学出发，最初将人的心理过程分为无意识、下意识（前意识）和意识三个层次；1921年以后他又提出新的三分法，即将人的心理分成三个部分，名之曰"原我"、"自我"和"超我"。"原我"又称"伊德"，是按"快乐原则"活动的本能冲动；"自我"是按"现实原则"活动的认识过程，感受外界影响，满足本能要求；"超我"是按"至善原则"活动的良心，代表道德化了的社会标准，压制本能表现。"原我"和"超我"之间经常处于不可调和的矛盾之中，本能活动由于"超我"的限制往往无法从正面得到满足，它们从意识领域被排挤到下意识领域，在那里集结起来，逐渐形成一个观念和冲动的体系。这一以本能冲动为核心的体系与人格的其他部分相独立，被称为"情结"或"情意综"。弗洛依德还断言，索福克勒斯写俄狄浦斯的悲剧，达·芬奇创作《蒙娜丽莎》以及其他的作品内容，都是儿子对母亲本能的爱（和对父亲的恨）的流露，他把这类"情结"的艺术反映称之为"俄狄浦斯复合体"。弗洛依德在原始本能冲动中特别强调性本能的作用，认为存在于潜意识中的性本能是"情结"体系的最根底基因，是人的心理的基本动力，是摆布个人命运、决定社会发展的永恒力量。由此，他关于美学的见解也尤其看重性欲甚至幼儿性欲的作用和意义。他说："无庸置疑，'美'这个概念植根于性冲动之中。"①"美的享受是一种特别的销魂的感觉……，它来自性感领

①弗洛依德：《关于性理论的三篇论文》，转引自《简明美学辞典》，知识出版社1982年版，第169页。

域这一点是肯定的。爱美是情感具有一种被禁止的目的的一个完整的实例,'美'与'吸引'首先是性欲对象的特质。"[1] 所以,弗洛依德学说的理论基础是一种"泛性欲主义。"到后期他则将本能归结为生和死两个基本范畴,认为人们生而具有生和死两种基本本能,前者是性欲、恋爱、建设的动力,后者是杀伤、虐待、破坏的动力。本能的活动,特别是性欲的活动,由于良心的压抑,不得不采取迂回曲折的途径来求得变相的、象征性的满足。正常人的梦,遗忘或失言,精神病患者的症状,原始社会的风俗习尚,都被认为是生和死两种本能的间接表现。在弗洛依德看来,艺术创造就是艺术家的原始本能冲动转化到一种新的方向上去的升华过程,艺术欣赏是因为艺术作品在伪装的形式下使我们充分享受到欲望本身的快乐。

弗洛依德本人有着较深的文学艺术修养,他的《莱奥纳多·达·芬奇》、《妄想与梦》、《巧智与无意识的关系》等著作为精神分析美学奠定了基础。此外,他写的《陀思妥也夫斯基和叛逆》、《诗人与白日梦》,对陀思妥也夫斯基、莎士比亚以及他们作品中的典型人物进行了深层的心理分析;他写的《论非永恒性》一文,对大自然中季节变化在自然美中引起的使人伤感的情绪也作了深刻的分析。我们认为,弗洛依德接触到了美感的许多复杂的表现,描述了美感的某些重要的表现特征,可以启迪和开拓我们的思路。但由于弗洛依德的基本思想是从生物本能、尤其是性欲作用出发,忽略了人的社会本质的一面。在美学中把美和艺术降低为纯性欲表现的观点,并把这种生物学意义加以普遍化,认为艺术是摆脱社会性抑制的一种凝固化了的欲望。显而易见,这同样是一种主观唯心主义。弗洛依德的"心理分析美学"产生了广泛的影响,成了超现实主义、自然主义、抽象主义这些现

---

①弗洛依德:《关于性理论的三篇论文》,转引自《美的欣赏和研究》丛刊第2辑,重庆出版社1983年版,第348页。

代资产阶级艺术中的形式主义派别的理论基础。

由于弗洛依德在美学中把美和艺术降低到纯性欲表现的观点不断遭到批评，他的一些后继者对他的理论作了某些修改，如阿德勒强调“权力意志”，容格的“集体无意识”，霍尔民、弗罗姆等的“具有个性的无意识心理属性”的“文化复合体”等；但在美学和艺术研究方面，他们却仍旧采用弗洛依德的一切取决于固有欲望的这一基本观点来分析艺术家、艺术作品及作品的美学意义。而在美学领域里弗洛依德的信徒们，如特利林、波拿巴、刘谢尔、康普贝尔等，则力图说明艺术创作是一种特殊的神经机能病，性欲病态、侵略和破坏本能，是艺术的基本主题。他们适应西方社会的病态发展和对艺术问题的解释，将弗洛依德的学说顺着其消极方面更推向了极端。

四、阿恩海姆的“完形心理学美学”

完形心理学美学又称“格式塔”心理学美学。“格式塔”一词是德文“Gestalt”的音译。在德文里，它是“形状”或“形式”的同义词。而格式塔心理学家运用这一术语时却是指的整个心理领域。他们认为一切的“形”都是知觉进行了积极组织或建构的结果或功能，而不是客体本身；同时特别强调知觉的整体性。因而中文把它译成“完形”，比较符合“格式塔”的原意。完形心理学美学是当代西方美学的重要流派之一。1890年，奥地利心理学家埃伦菲尔斯在他的论文《论格式塔特质》中首先提出“格式塔特质”一词。其后，惠尔泰墨（一译为魏特曼）、柯勒和考夫卡等作了大量实验，用格式塔心理学理论去解释审美现象，从而奠定了完形心理学美学的基础。而完形心理学美学的代表人物则是当代美国著名美学家鲁道夫·阿恩海姆。

阿恩海姆1904年生于德国柏林，因不满希特勒法西斯的黑暗统治，于1940年迁居美国。阿恩海姆把完形心理学具体而系统地运用于艺术，尤其是运用于视知觉与艺术两者之间关系的分

析研究，先后发表了《格式塔心理对表现性的解释》、《视觉思维》、《色彩论》、《走向艺术心理学》等论著。而初版于 1954 年、修订再版于 1974 年的《艺术与视知觉》一书，则总结了他多年来的研究成果，被英国美术史家、美术评论家赫伯特·芮德认为是“系统地尝试将格式塔心理学应用于视觉艺术的一本极为重要的著作。”①

完形心理学通过对人的知觉似动现象的研究，从知觉的整体观出发，反对冯特关于知觉是各种感觉要素的复合的“要素论”，认为知觉虽说都是由各种要素组成，但它决不等于构成它的所有要素之和，而是对对象结构样式的整体性的把握。并认为一切心理现象都是完整的格式塔，是完形，是已经完全独立于这些要素的全新的整体。它从原有的构成要素中“突现”了出来，而它的特征和性质却是原构成要素中找不到的。这就是说，格式塔本身就是一种完形，它不能再人为地割裂为简单的要素，它的特征和性质也不包含在任何要素之内，但它却对各种要素的特征和性质有着极重要的影响。正因如此，这个学派才定名为完形(“格式塔”）心理学美学。

自十九世纪末以来，对电磁现象的大量研究，“场”成了物理学研究的一个重要概念。完形心理学美学依据“场”的概念去解释“力”的样式在审美知觉中的形成，并从中引伸出了著名的“同形论”或称为“异质同构”的理论。按照这种理论，他们认为外部事物、艺术样式、人物的生理活动和心理活动，在结构形式方面，都是相同的，它们都是“力”的作用模式。阿恩海姆说过：

> 我们发现，造成表现性的基础是一种力的结构，这种结构之所以会引起我们的兴趣，不仅在于它对那个拥有这种结构的客观事物本身具有意义，而且在于它对于一般的物理世

①转引自鲁道夫·阿恩海姆《色彩论》“译者前言”，云南人民出版社 1980 年版，第 1—2 页。

界和精神世界均有意义。象上升和下降、统治和服从、软弱和坚强、和谐和混乱、前进和退让等等基调，实际上乃是一切有存在物的基本存在形式。不论是在我们自己的心灵中，还是在人与人之间的关系中；不论是在人类社会中，还是在自然现象中；都存在着这样一些基调……。必须认识到，那推动我们自己活动的情感活动的力，与那些作用于整个宇宙的普遍性的力，实际上是同一种力。只有这样去看问题，我们才能意识到自身在整个宇宙中所处的地位，以及这个整体的内在统一。①

在阿恩海姆看来，自然物虽有不同的形状，但都是“物理力作用之后留下的痕迹。”② 艺术作品虽有不同的形式，却是运用内在力量对客观现实进行再创造的过程。所以，“书法一般被看作是心理力的活的图解。”③总之，世界上的一切事物，其基本结构最后都可归结为“力的图式”。正是在这种“异质同构”的作用下，人们才在外部事物和艺术作品中，直接感受到某种“活力”、“生命”、“运动”和“动态平衡”等性质。阿恩海姆还认为，人的生理活动和内在情感，也是一种“力”的表现形态，只不过内在情感的这种“力”发生在内心深层罢了。阿恩海姆不同意立普斯的“移情说”和其他形形色色表现论的观点，因为这些传统的观点都认为一个对象所表现的东西并不是它本身所固有的东西，而完形心理学美学则与此相反，认为任何对象所具有的表现性都是它本身结构所固有的，而外部事物和人的内在情感在结构性质上是等同的。阿恩海姆举出用舞蹈表现“悲哀”情感为例来说明这个问题。被试者是一组舞蹈学院的学生，“当要求他们分别表现出‘悲哀’这一主题时，所有演员的舞蹈动作看上去都是缓慢的，每一种动作的幅度

---

①鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，中国社会科学出版社 1984 年版，第 625 页。

②③鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第 596 页、第 625 页、第 615 页。

都很小，每一个舞蹈动作的造型也大都是呈曲线形式，呈现出来的张力也都比较小。动作的方向看上去时时变化，很不确定，身体看上去似乎是在自身的重力支配下活动着，而不是在一种内在的主动力量的支配下活动着。"[1] 这种动作和人在悲哀时心理情绪的结构样式是相同的："一个心情十分悲哀的人，其心理过程也是十分缓慢的，而且很少能够超出与他的直接经验和眼前的喜好直接联系在一起的状态，他的一切思想和追求都是软弱无力的，既缺乏能量，又缺乏决心，他的一切活动看上去也都好象由外力控制着。"[2] 由此可见，完形心理学美学的"同形论"和立普斯的"移情说"以及其他形形色色表现论在对审美心理形成的原因的看法是有着本质的不同的。

完形心理学美学还对思维提出了"顿悟"说，认为有成效的思维是审美主体在把握对象整体结构的同时突然觉察到问题所在的顿悟状态；同时，以物理学中的"完形压强"的概念进行类比，对知觉中表现出的"简化"倾向，即对简约完美的格式塔的追求等问题，作了较深入的研究。

我们认为，完形心理学美学强调知觉的整体性，用"同形论"说明审美心理结构同审美对象的关系，是有一定道理的，值得我们重视。但是，就完形心理学美学的理论本身来说，还有不少漏洞，如借用物理学的一些术语来解释审美心理现象，是否真正具有科学性，还有待于进一步研究；过份强调知觉在审美中的作用，而忽视了其他心理因素的作用，忽视了特定感官对特定审美对象的作用，这不免带有片面性；在解释"物理——生理——心理"之间的异质同构时，仿佛这是一种生物本能似的，忽视了人与动物的根本区别，也忽视了历史的和社会的原因，因而受到了心理学界和美学界的批评。对完形心理学美学，我们的正确态度应该是：有批判地吸收其有价值的东西，摒弃其片面、错误的东西，

---

①②鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，第596页、第625页、第615页。

以作为我们发展马克思主义美学的借鉴。

思 考 题

1.审美心理的生理机制是怎样的?

2.什么叫审美心理形式，试分别论述感觉、知觉、联想、想象、情感和思维等心理因素的审美表现形式及其对美感的作用，为什么说美感是多种心理因素的综合运动过程?

3.如何正确理解"通感"和"灵感"这两种心理现象?

参 考 书 目

1.列宁:《唯物主义和经验批判主义》,《列宁选集》第2卷，人民出版社1972年版。

2.黑格尔:《美学》第1卷，商务印书馆1981年版。

3.刘勰:《文心雕龙》中《神思》、《知音》、《物色》、《情采》篇,《文心雕龙注》下册（范文澜注)，人民出版社1962年版。

4.《西方美学家论美和美感》，商务印书馆1980年版。

5.朱狄《当代西方美学》，人民出版社1984年版。

6.彭立勋:《美感心理研究》，湖南人民出版社1985年版。

第九章 美的鉴赏

内容提要

美的鉴赏是人类的一种高级的精神生活。

美的鉴赏是一种不脱离形象的，以情感为中心的，理智思考积淀于感性直观之中的特殊的认识活动。不具有美的性质的对象，或者缺乏审美能力的主体，都不可能构成实际的美的鉴赏活动。人们的审美趣味既有差异性，又有共同性。审美有一个客观的标准，但这一标准是历史的、具体的。审美鉴赏的特征应理解为：教育性与娱乐性的统一；情、形、理的统一；再创造与再认识、再评价的统一。

美的鉴赏，美学上又叫"审美"；有时，它也作为同等程度的概念，与"美的欣赏"、"美感"相混用。

客观上存在的美，人们对之体验、玩味，会情不自禁地发出赞叹。这里，既有主体情感的自然流露、精神上享受到审美愉悦，同时又包含有主体对美的鉴别和评判。这就是美的鉴赏。美的鉴赏，本质上讲也是主体对客体的反映。但它与一般哲学认识论所讲的"反映"，具有不同的特征，它不是仅仅认识对象的属性、规律，而是要从对象上直观渗透着规律和目的的人自身的自由，美的鉴赏就是从对象上直观人自身自由的一种活动，尤其富有创造性。下面，就鉴赏的主客观条件、鉴赏的特征、审美趣味的共同性、差异性以及审美的标准，对美的鉴赏的理论作简要的分析。

第一节　美的鉴赏的主客观条件

美的鉴赏不仅要有一个客观的美的事物，而且要有一个具备一定条件的审美主体。马克思说："对象如何对他说来成为他的对象，这取决于对象的性质以及与其相适应的本质力量的性质。"[①]瑞士心理学家皮亚杰则说："一个刺激要引起某一特定反应，主体及其机体就必须有反应刺激的能力。"[②]因此，不具有美的性质的对象，或者缺乏审美能力的主体，都不能形成实际的美的鉴赏活动。

一、客观条件——美的事物

审美客体必须是美的事物。这是美的鉴赏不同于一般哲学反映论的主要之点。达·芬奇说："欣赏——这就是为着一件事物本身而爱它，不为旁的理由。"[③]审美虽然与主体的审美能力有关，但审美能力并不仅仅是主体范围之内的事情，它要受到审美客体的影响和制约。在美的鉴赏中，审美客体不是完全被动的，它会规范、指引审美主体的鉴赏活动的趋向、效果、性质。"艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏美的大众，——任何其他产品也都是这样。因此，生产不仅为主体生产对象，而且也为对象生产主体。"[④]恩格斯在致拉萨尔的一封信中，曾感叹"由于现在到处都缺乏美的文学"，致使他的判断能力，"由于这样久没有运用，已经变得很迟钝了。"而当他重新接触多少有点新意的作品时，"情绪

---

①马克思：《1844年经济学哲学手稿》（刘丕坤译），第79页。

②皮亚杰：《发生认识论原理》，商务印书馆1981年版，第60页。

③达·芬奇：《笔记》伍蠡甫、胡经之主编：《西方文艺理论名著选编》上卷，第159—160页。

④马克思：《"政治经济学批判"导言》，《马克思恩格斯选集》第2卷，第95页。

上这样地激动，"鉴赏力才慢慢活跃起来[1]。这说明，具有一定审美能力的主体，如果长期接触的是一些美的特征并不鲜明的对象，或者艺术中的一些下乘之作，审美能力也会因此而钝化，是很难形成实际的美的鉴赏活动的。"鉴赏力不是靠观赏中等作品而是要靠观赏最好的作品才能培育成的。"[2]那么，美的事物应该具备些什么样的特征呢？

1. 二重性。美作为合规律与合目的的统一，自由的形式，它必须具有二重性，即：

属于客体的东西，能够表现属于主体的东西。比如一朵花之所以美，能给人以美感，就因为其形状、颜色等等虽是属于客体的，但它却表现了属于鉴赏主体的情感、愿望、理想等等东西。

属于自然的东西，表现了属于人的东西。如优秀的山水风景画，就是从自然的描绘中，表现了人的精神风貌。真正的高尚的美的裸体艺术，同黄色下流的裸体画的区别，就在于它所描绘的自然的肉体的东西，处处表现着属于人的精神的东西，使人们能从中感受到青春的朝气和生命的活力。

属于个体的东西，表现了属于社会的东西。任何成功的美的艺术之作，其中所描写的个人的遭遇、欲望、爱好、情感、个性、气质等等，都渗透着具有普遍意义的深刻的社会的东西。赖斯金说得好："一个少女可以歌唱她所失去的爱情，但是一个守财奴却不能歌唱他所失去的钱财。"[3]守财奴之所以不能把他失去金钱的痛苦谱写成美丽动人的诗篇，就因为他的这种痛苦中不包含具有普遍意义的社会内容，他的纯属自私的功利欲望的损失所带来的痛苦，不能引起人们的同情和共鸣。

总之，只有具有这种二重性的事物才是美的事物，具有这种

---

① 《恩格斯致拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷，第342页。

② 《歌德谈话录》，第32页。

③转引自《普列汉诺夫美学文集》，第837页。

二重性的事物的美才深沉、才含蓄，才耐人寻味，才能激起审美者的兴趣、情感、联想和想象，从而深化美的鉴赏。

2. 形象的完整性。美作为真与善相统一的形象，其各部分之间的彼此联系、互相牵引，有一种内在的统一性、整体性。“美与不美，艺术作品与现实事物，分别就在于美的东西和艺术作品里，原来零散的因素结合成为统一体。”①只有美的整体性形象，才能诱发鉴赏者的想象力。所谓整体，当然不是仅仅指对象外表形式的完整。罗丹的《思》，尽管没有身子，没有手脚，从外形看似乎是不完整的，但从塑像低头沉思的神情中，表达了一种想极力避免现实的沉重的羁勒而不可能的苦恼，人物性格鲜明，所以其形象是完整的。

3. 形象的生动性。美的鉴赏不等于直觉，但始于直觉，始于对美的事物的直接观察，只有美的生动的形象，具有鲜明的可感性，可见、可闻、可触、可摸，才能产生强烈的刺激，引发审美主体的注意，促使神经系统兴奋，产生强烈的美感。为什么人们对黄山表现出那么大的兴趣？因为它有奇松、怪石、云海：云海气势磅礴，变幻莫测；奇松苍劲挺拔，姿态万千；怪石嵯峨挺立、气象生动。尤其那迎客松，颇使人有宾至如归、暖如春风之感。荒山秃岭，单调乏味，缺乏生气，不是人的本质力量的确证，人不能由它直观到人自身的自由，神经系统不是兴奋，而是易于疲劳。至于艺术美，其形象更应注意生动、鲜明。请看朱自清的《春》：

> 桃树、杏树、梨树，你不让我，我不让你，都开满了花赶趟儿。红的象火，粉的象霞，白的象雪。花里带着甜味，闭了眼，树上仿佛已经满是桃儿、杏儿、梨儿。花下成千成百的蜜蜂嗡嗡地闹着，大小的蝴蝶飞来

① 《西方美学家论美和美感》，第39页。

飞去。[1]

人们一接触到这段美丽的文字，便很自然的被深深的吸引住，仿佛置身于那繁花似锦的天地，与蜜蜂、蝴蝶为伍，嗅着那花儿、叶儿的清香，获得莫大的审美愉悦。

二、主观条件

与美的创造一样，美的鉴赏也要讲究一定的主观条件。克罗齐说："要了解但丁，我们就必须把自己提升到但丁的水平。"[2]美的鉴赏中，由于主体是以他的整个身心、他所拥有的全部精神财富对待审美对象的，因此，审美主体的条件、状况，直接影响着鉴赏水平。立足于总体、发展，审美主体应当具备下列条件：

1. 要有健康的身体。审美，与注意、情感、心境息息相关，而这些都连结着物质客体——人的身体健康状况。说明人的本质力量的德、智、体、美是有机统一的，学问、事业、健康、美丽是一体的，它们相互促进、相互影响。英国人有句名言："健康的精神寄托于健康的身体。"[3]美的鉴赏，作为一种高级的精神生活，它的发展，内在地要求与健康的体魄相结合。古代世界，"健"与"美"的结合，不仅仅是相对独立地对主体自身的要求，而且是对主体世界展开的一系列活动的条件的要求。健康、精神抖擞、神采焕发的主体，与病态的主体，同游名山大川，观赏艺术杰作，其感受是很不相同的。著名书法家费新我说："书法家应该身心都健康。"兼擅武功的著名画家李苦禅则说："没有健康的身体，就产生不了伟大的作品。"[4]

2. 要有健全的社会化的审美感官，特别是"感受音乐的耳

---

①《朱自清》，人民文学出版社 1985 年版，第 12 页。

②转引自朱光潜：《西方美学史》下卷，第 638 页。

③转引自：《美学向导》，第 4 页。

④《生活在向你微笑》，人民体育出版社 1980 年版，第 35 页，15 页。

朵、感受形式美的眼睛"[1]这样两种高级的审美感官。所谓"聋者不歌，无以自乐；盲者不观，无以接物。"[2]不仅先天的聋盲人无法进行美的鉴赏，就连色盲和重听的人，其审美感也会受到不同程度的影响。

3. 要有一定的科学文化修养和知识水平。马克思说："如果你想得到艺术的享受，你本身就必须是一个有艺术修养的人。"[3]比如欣赏书法的美，那就得懂一点祖国的历史，汉字的由来，正、草、隶、篆是怎么一回事，笔、墨、纸、砚与书法美的关系，写字为什么要讲究悬肘等等。如果我们具备了这方面的知识，那么，面对一幅幅的书法杰作，无论是郑板桥的六分半书，抑或张旭笔走龙蛇的狂草，便会不由自主地进入鉴赏领域。

不仅鉴赏艺术美需要知识修养，领略自然美同样需要知识修养。因为"自然界的美的事物只有作为人的一种暗示才有美的意义。"[4]主体的修养愈丰富，展现在人们面前的自然美的领域就愈广阔，主体获得的审美愉悦也就愈丰富。有一出《关大王赴单刀会》的戏，讲关羽带周仓来到江边，看到一片在旭日映照下的通红的江水，两个人都产生了美感。但是，没有文化的周仓只能叫几声"好水，好水!"，而颇有文化修养的关羽，却由红色的江水，联想到曾在此发生过的流血战争，因此，他所得到的审美愉悦就比周仓丰富得多，深广得多。[5]罗丹说的好："对于我们的眼睛，不是缺少美，而是缺少发现。"[6]至于鉴赏科学美和技术美，不仅要有一定的文化修养和知识水平，而且还要懂点科学。

---

①马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第79页。

②《淮南子・说林训》

③马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第108—109页。

④车尔尼雪夫斯基：《生活与美学》，第10页。

⑤参阅秦牧等《美，怎样才算美》，中国青年出版社，1982年版，第15--16页。

⑥《罗丹艺术论》，人民美术出版社1978年版，第62页。

比如，欧几里得所建立的平面几何体系，结构美妙庄严，开普勒行星运动三定律象画，又象乐曲，爱因斯坦的广义相对论“象一个被人远远观赏的艺术品”①等等，我们要欣赏它们，就得懂得或者了解某些公理、定理、公式。

4. 要有一定的理性思维能力。美的创造不能靠概念，美的鉴赏也不能靠图解，但一个人理性思维能力的高或者低，却潜移默化地制约着他的美的鉴赏能力，如休谟所说，理性“对趣味的正确运用却是不可缺少的指导，”②大艺术家往往也是大思想家，其原因即在这里。思想境界的高低，往往影响美的艺术作品的格调的高低，影响审美愉悦的程度。审美鉴赏中的感知、联想、想象、情感等之所以能有机地结合在一起发挥作用，就是因为理性思考渗透在里边的缘故。审美鉴赏中的妙境，所谓“可意会而难于言传”，正是理性思维在情感的驱遣下的一种美感升华，是鉴赏由浅入深、由表及里、由直观感受进入理性思考的表现。王朝闻曾结合自己的艺术生涯和审美实践指出：“当我还企图做一个艺术家的时候，不放弃学习艺术理论的机会，有些理论著作读了又读，书籍对我的创作实践的积极影响是难忘的。”“感动既是情感的活动，也有理智的活动，所以艺术欣赏也称艺术鉴赏。”③

5. 要采取审美的态度。审美态度又叫审美心境，是一种特殊的综合性的心理状态，托马斯·芒罗把它比作“集成类型概念”④。审美态度的根本点是：排除功利实用的态度和科学认识的态度。对此，当代西方美学家梅尔文·雷德有一个很好的比喻，他说：“一个人去注视波斯地毯，如果他在想‘这值多少钱’，那么他的兴趣是在经济方面；如果他思考‘它是怎样制造出来的’，那么

①S·钱德拉萨克：《美与科学对美的追求》，《科学与哲学》，1980年第4期。

②《西方美学家论美和美感》，第112页。

③王朝闻：《“艺术鉴赏漫笔”序》，见江曾培《艺术鉴赏漫笔》，浙江人民出版社1983年版。

④转引自朱狄：《当代西方美学》，第242页。

他的兴趣是在认识方面；如果他问自己‘假如这条地毯归我所有，它能提高我的社会地位吗？’那么他的兴趣是在想摆阔。……但假如观赏者不为那样的一些问题去分散其注意力，而专心致志于毯子本身的视觉形象，如果他仅仅是在一种鉴赏的方式中去评价地毯的色彩和图案方式，那么他的兴趣就是审美的。”① 在主客观条件都具备的情况下，主体能否采取审美态度，对于美的鉴赏至关重要。如果主体心境不佳，为日常的功利考虑所纠缠，即使最美的风景也会黯然失色。大观园的春色不能说不美，但对于寄人篱下的林黛玉来说，却不能去欣赏那迷人的春景，她动心的是一片无人问津的落花，吟成的是一首酸楚凄恻的《葬花词》。

第二节　审美趣味的差异性和共同性

审美趣味是指美的鉴赏中主体的某种爱好和情趣。

康德在论述审美判断的普遍性时指出，人们在喜欢不喜欢喝哪一种酒的问题上，彼此都很谦虚，都尊重对方的爱好，不会因此而发生辩论。但在什么是美，什么是丑这一问题上，人们就会争论，坚持自己的看法而指责对方没有鉴赏力。因此，美的鉴赏一方面反映出个人有个人的爱好，谁也不能强迫谁，另一方面人们又认为审美判断有普遍必然性，不是仅仅由个人爱好所决定的②。人们的审美趣味既存在着差异性，又有某种共同性。

一、审美趣味的差异性

审美趣味的差异性是指不同的审美主体，面对同一个审美对象，其审美判断所透露出来的情趣、爱好的不同。美学界比较一

①梅尔文·雷德：《想象的认识方式》，转引自朱狄《当代西方美学》第 259 页。

②参阅康德：《判断力批判》上卷，第 49—50 页。

致的看法是把它归纳为：阶级差异，民族差异，时代差异和个性差异。

审美趣味的阶级差异，是指阶级利益、阶级立场、阶级感情不同的审美主体，在趣味上表现出来的差别。比如梅花，古往今来，它是人们经常观赏、吟咏的对象。可是，不同阶级的成员所表现出的审美情趣就很不一样。林逋一生不做官，二十年没有到过城市，面对梅花，他唱出了"疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏"那样幽冷凄峭、遗世独立的诗句，这里的梅花，是隐士的象征。陆游爱国，怀有抗金救国的宏愿而屡遭打击，常赋诗以排遣胸中的郁闷。"无意苦争春，一任群芳妒。零落成泥辗作尘，只有香如故。"他笔底下的梅花，透露的是一种低沉悲观而又洁身自好的封建士大夫的思想情感。不同于林逋、陆游，毛泽东赋予梅花以完全崭新的意义，"俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑。"这里的梅花，正是坚定、乐观、对未来充满信心的当代革命家的形象。

审美趣味的时代差异不仅明显的表现于身材体态、衣着打扮等日常生活方面，如流传的"魏瘦唐肥"之说，尤其是那些处于不同生产力发展阶段上的人们，他们的审美趣味的差异性可以大得惊人。狩猎时期的原始部落，作为猎人的男性成员，总爱以兽皮遮盖自己的身体，把兽角顶在自己的头上，颈项上挂着兽爪和骨牙，嘴唇、鼻子、耳朵都插上羽毛，他们认为这很美。这在今天的人看来，是不可思议的。

任何民族都有自己独特的经济生活，文化传统和世代相袭的民族心理和民族习惯，因此，审美趣味存在民族差异。比如欣赏绘画，中华民族与西方民族就存在着明显的趣味差异。中国画的构图为"散点透视"，整个画面没有固定的视点，立体感、真实感较差，但它可以突破时间空间的限制，可以出现"山外青山楼外楼"的景色，一年四季景色的变化可以尽收于同一画面，可以遗貌取神，化实为虚，利用空白造成联想，使无画处皆成妙境。这

些，对习惯于欣赏焦点透视的画面，讲究真实感、立体感都很强的西方民族来说，是不可思议的。

由于事物普遍联系的复杂性，人类社会实践的丰富性，大量存在的是审美趣味的个性差异。这种个性差异，有的表现在对对象的形象的感知方面。如心理学家布洛通过他的实验指出，有的人对色彩没有好恶之感，所关心的只是颜色自身是否鲜明，是否饱和，是否纯粹。有的人则注意颜色对生理的影响，喜欢某种颜色是因为它温和，不喜欢某种颜色是因为它太刺激，令人头昏目眩。有的人见颜色则善于联想，见蓝色而联想到天空，见红色而联想到火，见青色而联想到草木，等等。有的人则视色彩为人的性格，红色活跃、豪爽，富于同情心，蓝色冷静、深沉，不轻于让旁人知道自己，黄色畅快却轻浮，青色古板、闲逸，带有几份中产阶级气派。这种人的审美能力最强①。还有表现在对对象的内容的领悟方面的。同是观赏电影《喜盈门》，饱经风霜的老人，朝气蓬勃的青年，以烂漫天真的儿童，其审美感、审美趣味都会是不同的。

那么，为什么会出现审美趣味的差异性呢？

首先，审美趣味的差异性根源于美感的二重性。美感是主观直觉性和客观社会功利性的统一，即理性的东西表现在感性中间，社会的东西表现在个体中间，历史的东西表现在心理中间②。因此，不仅没有足够的社会生活知识的小孩乃至原始人，都不能欣赏梅花，而且由于各人的社会经历不同，对于梅花的欣赏，就自然的表露出不同的审美趣味了。

第二，美的鉴赏以视、听两种感官为主，是一种不脱离感觉

①参阅：《近代实验美学》，《朱光潜美学文集》第1卷，上海文艺出版社，1982年版，第290—292页。

②李泽厚：《美感的二重性与形象思维》，《美学与艺术讲演录》，上海人民出版社1983年版，第54页。

的以情感为中心的特殊的意识活动。不仅先天感官的健全与否，感受能力的强弱能影响美的鉴赏，而且由生理和社会等多种复杂因素造成的审美主体的千差万别的个性，也会给审美趣味留下深刻的印记。就以影响个性的气质来说，气质的生理基础是神经类型，气质是神经类型的心理表现。巴甫洛夫根据人的第一第二信号系统的活动，把人类的神经类型区分为艺术型、思维型、中间型。艺术型乃第一信号系统占优势，感知事物形象鲜明、完整，情感发达，想象力丰富，作家、音乐家、画家属于艺术型。思想型是第二信号系统活动占优势，善于抽象思维和符号操作，科学家和哲学家属于思想型。中间型是两种信号系统活动互相均衡，现实中多数人属于中间型①。这些属于先天素质的不同的神经类型，会按照自己的动力方式，渲染性格特征，从而使性格特征具有独特的个性色彩。此外，对个性形成起重要作用的还有来自后天的，以人类改造自然为核心内容辗转而成的种种社会条件，诸如经济制度、政治地位、家庭关系和学校教育等等。正如苏联著名心理学家阿·列昂捷夫所说："个性的真正基础乃是主体的活动整体的特殊结构，这种结构是在主体同世界之间人的关系一定发展阶段上产生的。"② 由先天与后天、生理与社会等多种复杂因素造成的主体的个性特征千差万别：有的健谈，有的寡言，有的善于交际，想象力丰富，有的行为孤僻，思维愚钝，等等。这些都会影响人的审美趣味，造成审美趣味上的个性差异。

第三，同其他事物一样，审美对象也是处于事物的普遍联系中的一个环节，是多样性的统一。每个人在具体接触一个审美对象时，或者阅读小说，或者鉴赏名画，其选择、敏感、侧重、想象、情感反应、理解等等，也会有所不同。黑格尔说过："同一句

①参见黄希庭：《普通心理学》，甘肃人民出版社 1982 年版，第 471 页。

②阿·列昂捷夫：《活动、意识、个性》，上海译文出版社 1979 年版，第 156 页。

格言，从年轻人（即使他对这句格言理解得完全正确）的口中说出来时，总是没有那种在饱经风霜的成年人的智慧中所具有的意义和广袤性，后者能够表达出这句格言所包含的内容的全部力量。”① 对格言的理解尚且如此，对复杂的多样统一的审美对象的鉴赏，就更会出现分歧和差异了。

二、审美趣味的共同性

美的鉴赏中另一类常见的现象是审美趣味的共同性：不同的审美主体，对于同一个审美对象，可以产生近似的或者相同的审美判断。它包括：不同阶级、不同时代、不同民族的共同性，以及超越阶级、时代、民族之上的不同个体之间的共同性。

审美趣味的阶级共同性，不仅大量的表现于自然美的鉴赏，而且也表现于社会美和艺术美的鉴赏。如历史上剥削阶级的某些成员的进步业绩，包公、海瑞式的锄豪强、平冤狱，为民请命等正义行为，既为历代劳动人民所赞赏，也为历代封建地主阶级、资产阶级中的有识之士所称颂。艺术美如白居易的诗歌，千余年来，为不同阶级、阶层的人们吟颂、欣赏。元稹曾说过，当时“二十年间，禁省、观寺、邮候、墙壁之中无不书，王公、妾妇、牛童、马走之口无不道。”② 今天，生活在社会主义时代的人们，仍然可以表现出对白居易诗作的兴趣并发生共鸣。

审美趣味的时代共同性。如李白的《静夜思》：“床前明月光，疑是地上霜。举头望明月，低头思故乡。”由于它传达了不同时代的人们，在生活中都可以遇到的一时的片断感情——“望月思乡”，因此，千余年来，这首诗成了超越时代的脍炙人口的名作，它使不同时代的人都能感受到它的美。

审美趣味的民族共同性。如需要仔细品味才能获得佳趣的苏

①列宁：《哲学笔记》，人民出版社，1962年版，第98页。
②《“白氏长庆集”序》

州古典园林，在美国、西欧等国家受到普遍的欢迎，李白杜甫的诗作，曹雪芹的《红楼梦》，在国外拥有广大的读者，鲁迅笔下的阿 Q 则几乎跑遍整个世界。相反，古希腊的雕塑，古罗马的建筑，达·芬奇的名画，莎士比亚的戏剧，贝多芬的音乐，在我们民族中也极受欢迎。审美趣味的民族共同性反映了不同民族之间，进行文化交流的可能性和现实性，它有利于审美领域的扩大和审美文化的发展。

审美趣味的共同性还表现为不同时代、不同民族、不同阶级的成员，面对同一个审美对象，特别是那些艺术杰作和秀丽的风光，都能感受到美。这里，审美趣味的共同性表现为一种超阶级、超时代、超民族性。黑格尔就曾指出过："真正不朽的艺术作品当然是一切时代和一切民族所能共赏的。"① 古希腊艺术几千年来能跨越时代、地域，在不同的国度、不同的民族、不同的阶级成员中间发生共鸣，给人们以"艺术享受"，便是颇为典型的例子。② 至于自然美，因为它侧重形式，较少社会内容，所以欣赏起来，这种审美趣味的共同性表现得就更为明显了。

那么，为什么会出现审美趣味的共同性呢？

首先，发展着的人类社会实践内容的共同性，决定了审美趣味的共同性。

社会实践的内容尽管丰富、复杂，但人类社会的生产和再生产却是实践的基础，实践的基本内容。既要生产：第一，就必须现实地面对大自然，因为在生产中，"人和自然，是同时起作用的。"③ 这里，起作用的，既有提供生活资料的天然资源，如肥沃的土地，千姿百态的鸟兽，丰富多采的鱼类等等，也有提供生

---

①黑格尔：《美学》第 1 卷，第 336—337 页。

②马克思：《"政治经济学批判"导言》，《马克思恩格斯选集》第 2 卷，第 114 页。

③《马克思恩格斯全集》第 32 卷，第 662 页。

产资料的天然资源，如五光十色的金属，给人光和热的太阳等等。第二，同时也要现实地面对以生产关系为基础的众多的社会关系。这里，当然就不仅仅是阶级关系，还有民族关系、家庭关系、爱情关系、兄弟关系、亲子关系、朋友关系等等，并且阶级关系也是生产关系的派生物，有时间性，不是永恒的，而其他社会关系则有某种程度的永恒性。因此，由社会的物质生活资料的生产所引申出的上述两点内容，就决定了不同的审美主体，有着某些共同的生活对象，从而也有着某些为大家都感兴趣的美的自然事物和社会事物，以及反映这两方面内容的艺术作品，这样便容易产生审美趣味的共同性。如王维的《九月九日忆山东兄弟》:“独在异乡为异客，每逢佳节倍思亲。遥知兄弟登高处，遍插茱萸少一人。”把人们普遍都能感受的兄弟之间的手足之情，通过佳节思亲这一环节作了高度的艺术概括。所以，千百年来，当人们作客他乡时，都能共同地感受到这首抒情小诗的美的魅力。

其次，由于人类社会实践的基本内容——物质生活资料的生产不能中断，人类社会的发展必定是在继承前代文明的基础上实现的。这种继承中的发展，发展中的继承关系，使新一代的物质文明和精神文明，与上一时代相比，总会有某些联系、相同、相通之处，这样，人们便可以鉴赏作为上一个时代的人的本质力量的反映的美的事物。许多表现爱国主义、正义战胜邪恶以及反映了具有普遍意义的生活哲理的艺术作品，之所以具有永久的魅力，其根本原因就在这里。比如王之涣的《登鹳雀楼》:“白日依山尽，黄河入海流。欲穷千里目，更上一层楼。”诗歌以极其质朴。极其浅显的语言，通过登楼观景过程的描写，向人们展示了一个含意深远、永远值得寻味的生活哲理：只有站得高，才能看得远。这样的生活哲理，可以说是全人类的“永恒”真理，它可以渗透在不同时代、不同民族的人们的心坎里。王之涣的这首小诗也因此而成为千古传颂的佳作。

此外，社会生产的连续不断还决定了:“人民”是一个相当深

刻广阔的历史概念，不同的审美主体，在相当广阔的时间和空间范围内，都属于“人民”的范畴。同属于“人民”范畴的不同的审美主体，虽然有阶级、阶层之分，甚至还会有各种各样的矛盾和斗争，但在经济利益、政治态度、伦理道德、甚至理想和愿望等方面，都会有某些一致性的地方，如要求大幅度的发展社会生产，改善物质生活，保卫祖国河山，抗击外国侵略者的挑衅，主张正义反对邪恶等等。即使是剥削阶级，在它的上升时期，还是生气勃勃的，他们的活动与社会历史发展的前进方向，他们的利益同人民群众的利益，都会有某种一致性。这一切，不仅会渗透到他们的物质财富的创造中去，而且会渗透到他们的美的鉴赏中去，从而产生审美趣味的共同性。

第三，审美主体的生理、心理方面的原因。

人们感受外物刺激和形成主观反映的生理器官、生理机制是基本相同的，从而人们的心理结构和心理活动的规律，便会有或多或少、这样那样的共同之处。在社会实践的基本内容制约下，作为特殊而又复杂的心理现象的美的鉴赏活动，在正常的不同的审美主体身上，也就会体现出某些趣味上的共同性。

由生理、心理的原因导致审美趣味的共同性，尤其突出地反映在对节奏、均衡、对称、和谐、多样统一等形式美的鉴赏方面。因为相对来说，对形式美的鉴赏，生理心理方面的感受更为明显。休谟说过：“自然本性在心的情感方面比在身体的大多数感觉方面还更趋一致，使人与人在内心部分还比在外在部分显出更接近的类似。”①

就拿节奏来说吧，正象对立统一规律是宇宙间的根本法则一样，宇宙中的任何事物，从自然界到人类，从物理现象到社会现

①休谟：《论怀疑派》转引自朱光潜《西方美学史》上卷，第233页。

象，都存在着节奏。人本身就是一个“被节奏贯穿的系统。”[1]心脏在不停地有节律地跳动，肌肉收缩后又放松，气血运行就象日出日落月圆月缺那样，有兴有衰，等等。正是人的机体具备节奏性变化，它才可以与外部环境形成最协调、最合理的相互关系。当人们的感官接触到有节奏感的审美对象时，就可能自然地发生契合、共鸣。“人用他的感觉器官和运动器官去应付审美对象时，如果对象所表现的节奏符合生理的自然节奏，人就感到和谐和愉快，否则就感到‘拗’或‘失调’，就不愉快。”[2]正是人们之间大致相同的生理结构，决定了他们对形式美的欣赏会保持大致相同的审美趣味。许多西方画家并不识读中国汉字，尤其不辨张旭那样的狂草，是无法从内容方面去欣赏中国书法的。但张旭狂草中那龙飞凤舞的笔姿，行云流水的线条，疏密浓淡的章法，抑扬顿挫的节奏，却一样的使他们欣喜、倾倒，获得强烈的视觉上的审美享受。又如白居易的《暮江吟》：“一道残阳铺水中，半江瑟瑟半江红。可怜九月初三夜，露似真珠月似弓。”这是一幅由美丽的线条和柔和的色彩交织而成的秋江薄暮夜月图。人们欣赏它，也主要是欣赏它的形式美、线条美、色彩美和轻音乐似的节奏美。不同阶级、不同时代、甚至不同民族的成员，都可以通过吟诵、玩味这首抒情小诗，获得自然、清新、宁静、和谐的美感，而完全不必去追索这首诗的创作背景。

作为分析，以上我们对审美趣味的差异性和共同性，分别作了描述，并初步探讨了它们的根源。其实，差异性与共同性是连结在一起的。产生差异性与共同性的社会的、生理的、心理的根源，就活生生的出现在同一个主体上，每个审美主体都是共性与个性的统一，因此，差异性中有共同性，共同性伴随着差异性，

---

①参阅：多斯金、拉夫连季耶娃《生命的节奏》，人民体育出版社，1985年版第1节。

②朱光潜：《谈美书简》，上海文艺出版社1980年版，第78页。

我们既不能强调差异性而否认共同性，也不能用共同性而否认差异性，不能人为地把两者割裂开来。

第三节　美的鉴赏的主要特征

一、教育性与娱乐性的统一

人们不懂生物生长的规律，可以学习生物学，不了解法律，可以学习法学。作为一种认识，这些都是纯粹说理的，需要通过概念到概念，借助于逻辑论证来进行，要化气力，人们并不会由此直接感受到快乐。但美的鉴赏却可以直接给人带来审美愉悦。审美虽然也可以增长知识和才干，但这是审美与各门科学的共性。教育性与娱乐性的统一，才是美的鉴赏的个性特征；增长知识和才干，正是通过审美愉悦而实现的。因为美是真与善相统一的形象，但对于人的本质力量的对象化来说，真、善、美的统一却是统一于美，而不是统一于真，统一于善。因此，对于审美对象的鉴赏是从美出发的，为了美，由美而及真，及善，从审美愉悦中获得有关真、善的启发。陈毅在论述美的文学时指出："文学是美学，艺术首先给人以美的享受，在美的享受中接受教育。"[1]如果美的鉴赏不是首先给人带来审美愉悦，教育性不是通过娱乐传达，那就不是真正的审美鉴赏了。

就拿电影来说吧，它是最富群众性的艺术，大家之所以都爱它，首先就因为看电影是一种很好的休息和娱乐。电影，作为综合艺术，它吸取文学、表演、摄影、美术、音乐、建筑、雕塑等多种艺术因素的精华，通过不同节奏的镜头剪接组合，能突破时间和空间的限制，可以较多地用动作、情节、场景来再现生活，最为直接地、感性地调动人们的情感，因此，广大观众，无论男女老幼，各人的审美趣味可以不同，但都会不知不觉地进入特定

①《解放军文艺》1979年第4期。

的电影画面，产生情感反应和得到审美愉悦，甚至会出现观众与剧中人“合一”的奇妙效果。

二、情、形、理的统一

《红楼梦》第二十三回有一段写林黛玉欣赏戏文时的心理活动：

> “……虽未留心去听，偶然两句吹到耳朵内，……‘原来是姹紫嫣红开遍，似这般，都付与断井颓垣……’黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止步侧耳细听，又唱道是：‘良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院……’听了这两句，不觉点头自叹，心下自思：‘原来戏上也有好文章，可惜世人只知看戏，不能领略其中的趣味。’想毕，又后悔不该胡想，耽误了听曲子。再听时，恰唱到：‘只为你如花美眷，似水流年……’黛玉听了这两句，不觉心动神摇，又听道：‘你在幽闺自怜……’等句，越发如醉如痴，站立不住，……不觉心痛神驰，眼中落泪。

林黛玉完全被戏文的美的艺术魅力所镇摄，先是“感慨缠绵”，接着是“如醉如痴”，继而是“心痛神驰，眼中落泪”，她的美感享受以及审美评价，正是伴随着一系列情感反应而产生的。这是审美鉴赏中，以情感为中介，情、理、形相统一的极为精采的一笔。这里，情感虽然是中介，但情感是不脱离形象、渗透着理智的情感，而理智则是伴随有形象、溶进了情感的理智。情、形、理的统一性，是美的鉴赏的一个极为重要的特征。

先说情与理的统一。美有合规律与合目的的特点。规律是主体所掌握了规律，目的是主体明确了的目的。因此，美的合规律、合目的性，决定了审美鉴赏中的情感反应必然含有理智的因素。别林斯基有论：“艺术并不容纳抽象的哲学的理念，尤其不容纳用理智论证的理念：它只容纳诗的理念，而这种理念却不是三

段论法，不是教条，不是规则，而是活的热情或情致。”[1] 所谓“诗的理念”，即是指理是渗透着情的理，情是包含有理的情。前述林黛玉听戏文，就是一种情理融合的审美鉴赏，戏文所揭示的封建社会青春少女的可悲命运，正契合了林黛玉对自身遭遇的思考，炽烈的情感中包孕着深隽的认识。可见，在审美鉴赏中，理智不是脱离情感的枯燥的说教，情感也不是排斥理智的盲目力量。理智借情感增强其力量，情感借理智加深其浓度。

次说情与形的统一。就心理学来说，情感本来就与具体事物的具体形象结合在一起的，情感的产生来自外物的刺激，而情感又是人的各种行为动作的动机，它要通过人的面部表情、手势、声音等动态形象表现出来。审美的情感则更脱不开形象。审美者着力注意的是美的事物的外貌特征。欣赏绘画，色彩、线条特别鲜明，欣赏雕塑，形象的立体感、整体感异常强烈，欣赏诗文，总是沉浸在作者用文字所渲染的形象画面。情感渗透于形象的推移转换之中。我们读柳宗元的《江雪》:“千山鸟飞绝，万径人踪灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”正是通过这寒气逼人、万籁俱寂的形象画面，我们才体会到诗人的恬淡、幽冷而又孤芳自赏的审美情感。中国古典美学中常常论及的情景交融、寓情于景的妙处，就是指的审美中情与形的统一性。“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春”，悲与喜都维系着具体的形象，脱离具体形象的情感，不是审美的情感。

再说理与形的统一。审美鉴赏，其实质是从对象世界中对主体自身自由的直观。直观，便离不开形象。正是通过对美的形象的观照，渗透了对人的本质、对自由的理智领悟。审美中，思想与形象、理智与直觉、悟性与感性，化二为一，交融无间。对此高尔基有过生动的比喻:“在艺术中哲学也有很充分的地位。艺术家知道用美丽的图画来装饰赤裸的思想，善于在面对着暧昧难解

①转引自朱光潜:《西方美学史》下卷，第536页。

的人生之谜的时候，把哲学的软弱无力掩饰起来。所以苦的丸药拿给小孩吃的时候，总是装在漂亮的盒子里：这是一个很聪明很仁慈的办法。"[1] 中国古典文论中有关形神兼备、思与境偕、意与象通的论述，也都是指的这种美的创造和鉴赏中理与形的统一性。如果离开对美的事物的形象感受，去赤裸裸地追求美的事物的本质，艺术作品的主题、中心思想、政治意义、伦理作用、社会价值，那就等于取销美的鉴赏。

三、再创造与再认识、再评价的统一

对美的形象的再创造，指鉴赏者在情感的驱遣下，基于自身的生活经验和知识修养，展开想象，给形象以"补充"和"改造"。黄山怪石，本是一块块无生命的东西，但在游人的眼里，却被"补充"、"改造"成了有生命活力的形象，什么"莲花"、"孔雀"、"喜鹊登梅"、"兔儿望月"等等。有时，同一块石头还引来不同的名目，如"松鼠跳天都"又被称做"犁头"，"双鞋"。正是这种再创造，大大深化了美感。又如，最为大家熟悉的《蒙娜丽莎》，几乎成了美学史上最有说服力的例证，被写进了中外许多著作和文章。为什么她的"神秘的微笑"一直是学者们所关心和讨论的永恒性课题？不就是因为不同的鉴赏者，都在根据自己的经验、文化修养，对蒙娜丽莎的美的形象不断的进行丰富、补充和改造吗？创造是一种乐趣。这种再创造可以一直进行下去。

与审美鉴赏的再创造相联系的是：对美的形象所蕴含的社会意义的再认识和再评价。高尔基说："作家底作品要能够相当强烈地打动读者底心胸，只有作家所描写的一切——情景、形象、状貌、性格等等，能历历在目地浮现在读者眼前，使读者也能够各式各样地去'想象'它们，而以读者自己底经验、印象及知识底积蓄去补充和增补。由作家经验和读者经验底结合和一致，能够产

---

[1] 转引自邵大箴：《"苦的丸药"和"漂亮的盒子"》，《美育》1982年第2期。

生艺术的真实——语言艺术底特殊的说服力。而文学对于人们的影响力，也可以由这点来说明。"[1] 高尔基从文学创作的角度，对美的鉴赏中的再认识、再评价特征的论述是深刻的。这种再认识、再评价：一是有可能与艺术家的本意大致相合。如齐白石的《苇塘鱼乐》[2]，画面根本没有水，仅有几片苇叶，三条游鱼，但鉴赏者却可以强烈地感受到碧水泱泱，一派生机盎然的春意。这里，鉴赏者的再认识是可以得到艺术家的承认的。二是鉴赏有自己的新的发现而艺术家并不清楚。因为必然性隐伏在偶然性后边，艺术家为了表达某种理性内容所创造的美的形象，毕竟是具体的，有限的，而任何通向无限的理性内容，都不是具体的确定的概念所能表达和穷尽的。因此，鉴赏者再认识中的新发现，便有可能超越艺术家的认识，比艺术家的认识更丰富、更深刻。如十九世纪俄国评论家杜勃罗留波夫对冈察洛夫的长篇小说《奥勃洛摩夫》的鉴赏，指出，奥勃洛摩夫的性格，植根于他的农奴主地位，是社会进步的阻力，它并没有象冈察洛夫所认识的那样被埋葬了，而必须与之继续斗争。这一精辟的分析，使作者因看到了自己原来没有看到的东西而惊叹不已。

美的鉴赏的再创造与再认识、再评价的统一，对于任何个体，对于人类的实践活动在时间中的推延来说，都不是封闭的。所以，与此相联系的便是：审美鉴赏的反复性。认识论上的主客体关系，既有空间意义，又有时间意义。就事物存在的空间形式来说，是审美鉴赏的再创造，就事物存在的时间形式来说，便是审美鉴赏的反复性。正如同一个题材，或者是自然界的古松，或者是社会生活中的爱情，可以成为一代又一代的艺术家的创作对象，同一个美的事物，也可以为审美主体一次又一次地去鉴赏。尤其是优秀的艺术杰作，耐得住反复品味，潜心玩索，百看而不

---

[1] 《高尔基论文学》，第12页。

[2] 见李桦：《美术创作二十讲》附图，湖南美术出版社1983年版。

厌，每一次鉴赏，都是一次新的创造和新的发现。列宁就曾说他多次阅读车尔尼雪夫斯基的《怎么办》，"每一次都在这个作品里发现一些新的令人激动的思想。"[1] 据传，唐代画家阎立本，有次到荆州看张僧繇的画，觉得张不过是"虚得其名"，第二天继续看，发现张毕竟是"近代佳手"，到第三天再欣赏，才领悟到张僧繇作品的真正妙处。于是，他在那里一连停了十多天，朝夕揣摩，"坐卧观之"，不忍离去。[2]

自然美的鉴赏也有这种情况。名山胜水，去过一次不过瘾，还要去第二次，第三次，……有所谓九上黄山，八上九华，每一次都有新的发现，新的感受，新的收获。王朝闻说："上过黄山还要再上的原因，不会是千篇一律的。据说老画家黄宾虹九上黄山，想来总是因为黄山对人们是一种内容丰富的观赏对象，总因为人们对黄山会不断有所发现，也就是反复地对自己有所肯定——对客体的发现也是对主体的肯定。"③

当然，美的鉴赏的再创造与再认识、再评价，不可能脱开美的客观性的制约、规范。"美只能在形象中见出"，[4] 客观的美的形象规定着鉴赏者的想象和范围，鉴赏者不能离开美的形象及其所蕴含的社会意义而作随心所欲的解释。各人心目中的蒙娜丽莎尽管可以不同，但也决不会把蒙娜丽莎比作《水浒》中的顾大嫂。

---

① 《列宁论文学艺术》第2卷，人民文学出版社1962年版，第897页。

② 参阅胡振郎等：《中国绘画故事》，上海人民美术出版社1982年版，第15页。

③ 王朝闻：《黄山观石》，见《山水与美学》，上海文艺出版社1985年版，第163页。

④ 黑格尔：《美学》第1卷，第161页。

第四节 审美的标准

一、形而上学和相对主义的看法是错误的

人们对同一个审美对象往往作出不同的审美判断和审美评价。谁的判断正确？谁的判断符合审美事实？这就涉及到审美有没有标准的问题。

审美的标准，是指区分人们的审美判断的正确与错误的标准。美学史上，基本上有两种意见：一是认为审美有标准，但这个标准是绝对不变的，此属于形而上学的观点；二是认为审美压根儿就不需要或者说不存在标准，此属于相对主义的或者说是虚无主义的观点。

相对主义者认为，审美根本不存在标准，也无需标准，仁者见仁，智者见智，各爱其爱，各美其美。由于不能象自然科学那样可以用实验的方法去解决判断上的分歧，因此，"情人眼里出西施"，"趣味面前无争辨"，审美无标准，便成为美学史上经久不衰、呼声颇高的论调。就连大名鼎鼎的狄德罗也说："怎么可能使两个人有完全一样的爱好，对真、善、美有完全一样的标准呢？"① 这种思想，尤其在当代西方美学中有突出的表现。乔治·博斯认为，一个人的审美判断"纯粹是自传体式的"，判断的"权威性仅仅对那些象他自己那样的人来说才存在。"② 当代分析学派哲学家杜卡斯认为，审美判断纯粹是主观的，审美价值是由每个人的情感所决定的。他创立了所谓"在艺术趣味上的独立宣言"："有这样一个领域，在这里每个人都是他自己独立思考的绝对君主，这个领域也就是审美的领域。""我感到快与不快，这种判断反映了我的感情，只有我才知道它是什么，因此'我'才是

---

①狄德罗：《论戏剧艺术》，《文艺理论译丛》1958年第2期，第156页。
②乔治·博斯：《批判入门》，转引自朱狄《当代西方美学》，第203页。

'最终的、不会有错误的判断者'"①

审美标准问题上的相对主义是有害的，它造成了公说公有理、婆说婆有理的混乱局面，颠倒了美丑关系。因此，经验派美学家休谟，尽管否认美的客观性，但他却同时意识到了这一看法与审美的经验事实之间的矛盾，承认人类的审美仍然有某种普遍性的原则。他说："尽管审美趣味是变化无常的，但褒或贬的一般性原则毕竟是存在的。"②

形而上学者充分肯定审美有客观的标准，但由于他们不理解美是实践的产物，不理解发展着的实践对人们的审美意识的影响，因此，他们所理解、承认的审美标准是一种超历史的、抽象的标准，他们把审美的标准当作一种可以到处套用的绝对不变的公式。如法国新古典主义者所判定的"三一律"，虽然在当时有利于剧本情节的集中精炼，但将它用以衡量、评价一切戏剧作品的永恒的审美尺度，则是一种典型的把审美标准绝对化的形而上学思想，它限制了作家的审美创作热情和才华的充分发挥，使人物趋于概念化、模式化。因此，将审美标准凝固化、绝对化是十分有害的，它不利于美的创造和审美实践的发展。普列汉诺夫说："绝对的美的标准是不存在的，并且也不可能存在。人们对美的概念在历史发展过程中无疑地在变化着。"③

审美标准问题上的相对主义和形而上学在理论上、实践上所面临的困难，启示我们：对审美标准的理解，既要坚持唯物论，又要避免形而上学；审美有一个标准，这个标准是客观的，又是历史的具体的。

我们认为，美是客观的，因此，审美判断有客观的标准。这个标准是：客观存在的美在鉴赏者头脑中合理的正确的反映。也

①杜卡斯：《艺术哲学》，转引自朱狄《当代西方美学》，第204-205页。

②转引自朱光潜：《西方美学史》上卷，第233页。

③《普列汉诺夫美学论文集》第2卷，第887页。

就是说：看人们的判断是否与客观存在的美相符合，如果符合，那么这个审美判断便是正确的、合理的；如果不符合，那么这个审美判断便是错误的、悖理的。

二、审美标准的客观性、普遍性

如何理解审美标准的客观性、普遍性？

首先，因为美是客观的。有两种客观性。一种是自然物质存在的客观性，如山上的岩石，原始森林中的树木，它们和人类社会的存在与否并没有关系。另一种是经过人类社会实践改造过的物质的客观性，如用岩石、树木雕刻而成的桌子或艺术品，它们与人类社会的存在相联结。美的客观性属于后一种客观性，即与人类社会实践密切相关的客观性。美，甚至包括自然美，都不是纯自然的存在物，而是社会实践的产物，美的客观性正来源于实践的客观性。社会实践的程度，决定着美的程度和水平。因此，作为衡量人们审美判断是否与客观存在的美相符合的审美标准，也就必然是客观的了。

其次，因为检验审美判断的社会实践是客观的。看一个审美判断是否与客观存在的美相符合，我们虽然不能用自然科学的实验的方法，但却可以用社会实践发展的历史去检验，因为社会实践即是人类认识、掌握、支配客观必然性、取得自由的活动。凡是符合客观必然性，能促进实践主体自由发展的事物，就是美的。如远古的石斧、石刀，琳琅满目的彩陶，今天仍然给我们美感，大家都断定它美，就因为它一方面展示了当时原始人取得的自由、本质力量，又成为后来生产力发展史的一个必要的环节，溶进了人类的自由、智慧、想象力发展的长河，具有一种永久的美的魅力。而那些违背历史发展的必然规律，阻碍实践主体自由发展的东西，最终都会被历史的发展所淘汰。我国古代盛行的妇女缠足，现在已为陈迹，谁也不会再去欣赏它了，因为从根本上来说，妇女缠足违背生理、心理健康原理，它是对实践主体的本

质力量、智慧、自由的否定，是丑而不是美。因此，虽然人们的审美鉴赏会由于多种因素的制约而带有主观性,但那些真正体现了实践主体的自由的美,尽管有时候可能在一段时间里受到人们的误解、冷遇，它终究会经由社会实践的历史的考验而受到广大人民群众的普遍公认和鉴赏。正如当代西方美学家C·C·普拉特所说:“最伟大的艺术品有着不可抗拒的审美判断的一致性,……巴哈的《B小调》即使不是最伟大的作品，至少也是所有作曲中最伟大的作品之一。而托尔斯泰的《战争与和平》就可以说是所有小说中最好的小说”①

三、审美标准的历史性、具体性

审美的标准不仅是客观的，而且是历史的、具体的，具有历史具体性。因为实践不仅是客观的，同时又是不断发展的，一代人有一代人的生产力，一代人有一代人的实践，一代人有一代人的智慧和自由。时代不同，实践内容不同，基于实践的审美标准也就不同。人们决不会用今天的审美眼光去指责狩猎时代原始人的审美习惯，古代世界的人也根本不可能想到现代人会去欣赏宇宙飞船、航天飞机、阿波罗登月舱。鲁迅说过，他在北京认识的一个土财主，买来一只锈迹斑驳、古色古香的周鼎，让人擦得一干二净，闪闪的发着铜光。②他的做法如果发生在周朝，当然是可以理解的，因为鼎在那时每天都要用，擦得干干净净既好使又美观；但却有悖于现代人鉴赏青铜鼎的审美习惯、审美标准。今天，人们鉴赏青铜古鼎，正是为了欣赏那锈迹斑驳、古色古香的美，这种美可以引发人们思古之幽情，观照到人类创造历史、推

---

①C·C普拉特:《审美判断的稳定性》，转引自朱狄《当代西方美学》，第186页。

②见鲁迅:《“题未定”草》七，《鲁迅全集》第6卷，人民文学出版社1973年，第422页。

进文明的智慧、力量和自由的整体感、深沉感，从而增进对历史的了解，激发起创造新生活、新文明的热情和思考。这些，都是由今天的人们的实践地位所决定的。

审美标准的历史具体性还表现在不同的美，应该有相应的审美标准。美的事物多姿多采，异态纷呈，不仅有形态范畴上的区分，而且每种形态又可分出众多的门类。比如艺术美，便有文学、音乐、书法、舞蹈、绘画、雕塑、戏曲、电影、建筑等等不同的部门，就戏曲来说，又有京剧、越剧、锡剧、黄梅戏等等不同的剧种。美的这些不同形态、不同部门、不同种类，都有自己独特的审美要求，从而也应有其相应的审美标准。。鉴赏黄梅戏的审美标准，不能搬来品评芭蕾舞，鉴赏书法美的审美标准，如果原封不动地搬来品评人体艺术，也难免令人捧腹。这些，都应当具体情况具体分析，具体对待，不可能采取某个可以凌驾一切、涵盖一切的模式，作为统一的审美判断的标准。总之，审美有标准，但审美标准不是僵死的、凝固不变的，而是历史的、具体的，具有相对性。

那么，强调审美标准的历史具体性，是不是就否定审美标准的普通性呢？不是！审美标准的客观性、普遍性，正寓于历史具体性之中，绝对寓于相对之中。审美标准是客观普遍性与历史具体性的统一，绝对与相对的统一。

某个历史阶段的某个具体的审美标准，虽然会随着社会历史的发展而被新的审美标准所代替，但就对于铸成它的那个特定的历史阶段来说，它毕竟是对客观的美的反映，是当时社会实践的产物，是同基于当时的生产力水平的社会生活相适应的，它的出现不是偶然的，不是可以这样、可以那样，而是一定如此，具有必然性、绝对性、普遍性、客观性。普列汉诺夫就曾考察过这样的审美标准："马可可部落的妇女在自己的上嘴唇上钻一个孔，孔里穿上一个叫作呸来来的金属或竹的大环子。有人问这个部落的一个首领，为什么妇女戴着这样的环子，他看来对这样愚蠢的

问题感到很惊讶'，回答道：'为了美呀！这是女人唯一的装饰。男人有胡子，女子没有。没有坯来来的女人还算个什么东西呢？"[1] 这样的打扮、装饰，对于今天的人们来说是不可思议的，可有谁会去责怪他们呢？当时的生产力水平和生活方式，使他们只能有如此的而非别的审美标准。

哲学辩证法还告诉我们，不仅普遍存在于特殊之中，而且特殊与普遍相联结。任何具体的审美标准，虽然都有其特定的适应范围，适用于一定的审美对象，但却都是无例外地从一个特定的角度对美的普遍本质的反映，具有普遍性。如音乐与书法，一个是诉诸听觉的时间艺术，一个是诉诸视觉的空间艺术，但它们都是美的普遍本质的具体体现，都从不同角度肯定了人的自由。因此，它们虽然各有其不同的具体的审美评价的标准，但这种不同不是绝对的不同，而是不同之中有可以相通的地方。就表现人的情感来说，音乐与书法都共同地优于其他部门的艺术，书法被誉为"纸上的音乐"，音乐被称作"有声的书法"，因此，能否恰切地把握住表现情感，便成了这两门艺术审美评价、审美判断所共有的标准。这也叫做相对中有绝对，具体性中渗透着普遍性。

至于审美标准的具体内容，我们将在第十三章第三节《美与艺术批评》中讲到，为避免重复，这里便不作具体阐述了。

最后，还应当指出，审美趣味的差异性、丰富性，与审美有客观的标准并不矛盾。对于同一个审美对象来说，所谓审美趣味的差异性、多样性，实际上是不同方面，不同角度都反映了对象客观上所具有的美，不能孤立的站在"我"的个人的立场而去否定别人的审美趣味。至于爱好上的差异，有人爱京剧，有人热心于书法等等，那么只能说明审美主体对审美对象选择上的不同，但所选择的对象都是美的，"我"不喜爱的东西，并不是不美的东西。

---

① 《普列汉诺夫美学论文集》第1卷，第316页。

思 考 题

1、如何理解美的鉴赏的主客观条件?

2、什么是审美趣味的共同性? 其根源在哪里?

3、如何理解审美鉴赏中情、形、理的统一?

4、什么叫审美的标准? 如何理解审美标准的历史具体性?

参 考 书 目

1、马克思:《1844年经济学——哲学手稿》、《第三手稿》人民出版社，1979年版。

2、李泽厚:《美感的二重性与形象思维》，见《美学与艺术讲演录》，上海人民出版社，1983年版。

3、刘纲纪:《美学对活》，湖北人民出版社1983年版。

4、蒋孔阳、蒋冰海等:《美与审美观》，上海人民出版社1985年版。

5、朱光潜:《淡美书简》，上海文艺出版社1980年版。

6、王朝闻主编:《美学概论》人民出版社1981年版。

6、杨辛、甘霖:《美学原理》，北京大学出版社，1983年版。

第四编　美的功能论

第十章　美在人类社会生活中的地位和作用

内容提要

人们的审美能力具有精神——实践二重性质。审美过程是从客观存在的美到创造新的美的中间环节。美不仅对个体的主观世界和实践行为具有重要作用，而且对整个社会的进步发展有着重要的促进作用。美对社会生活主要具有三种功能：一、价值定向功能；二、社会调节功能；三、完善提高造型能力的生产功能。

美是社会历史现象。美只有在社会中，只有对人而言，才具有意义。对人而言，美也不是可有可无的装饰，不是人类的奢侈品。美总是有益于人的身心成长，有利于社会的进步发展。因此，我们除了从哲学的角度、从心理学的角度去研究、考察美的各种问题之外，还必须从社会学的角度去研究考察美和人类社会生活的相互关系，美在人类社会生活中的作用和地位，就是说，要研究美的社会功能。

第一节　美的功能的含义及结构

一、历史上关于美的功能的论述

关于美在社会生活中的作用问题，很早以前就引起了众多思

想家、美学家的注意。他们从不同的立场、观点和角度，研究考察了各种美（主要是艺术美和自然美）对人和整个社会的作用和影响。

二千多年以前，孔子就提出："诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。"①这是孔子对诗的社会作用的分析和概括。《毛诗·大序》认为，《诗经》的社会作用就是"经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。"反映的是同一种观点，体现了儒家对美和文艺社会作用的高度重视。古希腊唯心主义哲学家柏拉图，虽然对文艺作品提出了很多责难，作了种种限制。但这些都是基于肯定美和文艺的社会作用的基础之上的。在他的"理想国"里，就提到了文艺作品对人的情感和性格的影响。他说："应该寻找一些有本领的艺术家，把自然的优美方面描绘出来，使我们的青年们象住在风和日暖的地带一样，四周一切都对健康有益，天天耳濡目染于优美的作品，，象从一种清幽境界呼吸一阵清风，来呼吸它们的影响，使他们不知不觉地从小就培养起对于美的爱好，并且培养起融美于心灵的习惯。"②这里实际上还包括了自然美对人的作用和影响。

德国的古典美学，从哲学的高度探讨了美和人的发展的关系。他们把美看作是人获得自由的桥梁和中介，从而比前人更深刻地触及了美的重大社会功能问题。德国古典哲学第一个重要的哲学家、美学家康德。他把人的心灵分成"知"、"情"、"意"三个部分，通过这三种心理功能达到的就是"真"、"美"、""善"。康德在他的哲学的知识论中论述了"知"即"真"的问题，这是讲知识的来源和知识在什么条件之下成为可能的问题。在道德论中论述了"意"即"善"的问题，主要讲人的意志自由的问题。在他的美学理论中，论述了"情"即"美"的问题。康德认为，美在以上三者中起

① 《论语·阳货》。

②柏拉图：《文艺对话集》，第62页。

着一种特殊的作用，它是沟通"真"和"善"，即认识与伦理，必然与自由的一座桥梁或中介。这种中介作用是通过人的一种特殊的心理功能即"判断力"来实现的。审美判断力不是辨别某一特殊事物是否属于某一普遍规律的能力，而是从特殊的东西出发去寻找普遍的概念。而反思判断的先验原理又是自然的合目的性概念，它是一种主观的形式的合目的性。也就是说，审美虽然只是个人的情感、感觉，但它在自然的合规律性、必然性中体验到了自由，在杂多中看到了统一。因而审美虽是个人的，却又具有普遍性。这样，康德通过"主观的合目的性"概念，把必然和自由、个人和社会沟通联系了起来。虽然在康德那里，从必然向自由、个体向社会的过渡，只是在审美这个主观领域中实现的，这当然是唯心主义的幻想，但他看到了审美和上述二者的联系，强调了审美的重要作用，却是深刻的和富有启示意义的。

席勒进一步从康德出发，从必然和自由、感性和理性的联系过渡的角度，探讨了审美的意义和作用。他不满足于康德用"主观的合目的性"概念去解决上述矛盾，而主张在人的自我实现这个现实的基础上去求得矛盾的解决。他认为，人有两种相反的冲动或要求，一是要求把人的一切内在的东西变成外在的，使他的天赋显示出来，使之具有现实性。二是要使外在的东西具有形式。就是说，人一方面要求理性的形式获得感性内容，使之具有现实性；另一方面要求杂多的感性世界获得理性形式，使之服从人的必然。而在审美状态中，反思与情感完全融成一片。所以，人要从"感性的人"过渡到"理性的人"，从必然过渡到自由，就只有通过审美这个途径。他说："从感觉的受动状态到思维和意志的能动状态的转变，只有通过审美自由的中间状态才能完成。"① 席勒的观点和康德有所不同，其中包含社会政治内容。虽然他不懂得社会实践的重大意义，企图单纯依靠审美教育来完善人格，

①席勒：《美育书简》，第116页。

进而实现理想的政治目的，这未免流于空想。但他关于审美对人的作用的分析是深刻的。

只有马克思主义才正确解决了从感性到理性，从必然到自由的过渡转化问题，从而为正确解决美的社会功能问题奠定了理论基础。马克思主义认为，从“感性的人”到“道德的人”，从必然到自由，其基础并不在审美，而在于人类的社会实践。人类在改造世界的实践中，不断掌握和运用自然界的必然规律，使之为人的目的服务。在这个过程中，人的目的不断对象化、现实化，自然逐渐“人化”，成为表现和确证人的自由的现实。这种“实在的自由”即合目的合规律的统一，就是美。同时，在改造世界的过程中，人本身的各种感觉和感性需要，也不断超出生物性的本能，而具有了社会的性质。人也就逐渐成为“理性的人”，获得了审美的自由。所以，只有在社会实践的基础上，才能实现由必然向自由的过渡，才有“感性的人”向“理性的人”的升华，也才有美和审美。

虽然马克思主义认为，社会实践是人们获得自由的基础，但并不否认审美在人们获得自由过程中的作用。马克思主义在审美和社会实践的相互关系中阐明了这种作用。

首先，马克思主义认为，美的基础是人类合目的合规律的实践活动。因而，人类实践本身就具有美的特征。在《1844年经济学哲学手稿》中，马克思指出：“动物只是按照它所属的那个物种的尺度和需要来进行塑造，而人则懂得按照任何物种的尺度来进行生产，并且随时随地都能用内在固有的尺度来衡量对象；所以，人也按照美的规律来塑造。”① 人之所以是“按照美的规律来塑造”，就因为人的实践活动是合规律合目的的普遍自由的活动。实践概念人们一般定义为改造世界的感性物质活动，这当然是对的。但人们往往忽略了这种物质活动的美的特征。人类不仅

①马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第50—51页。

根据物质生活的需要去改造世界，而且也按照美的规律去改造世界。这一特征不是人类实践活动可有可无的附加属性，而是它的内在的必然规定。人类实践具有全面的整体性质（真、善、美）。

其次，马克思主义认为，人们的审美能力是人类实践发展的历史成果。这种能力不是和实践无关的纯粹的精神能力，在本质上它也是人的一种实践能力。马克思所说的“人也按照美的规律来塑造”，其另一含义也是指，人对美的规律的认识和掌握所具有的普遍的实践意义，人的审美经验始终是实践活动的一个重要因素。当然，审美能力对实践活动的影响和作用，有着自己特殊的方式和途径。正是通过这些特殊的方式和途径，人们才能从审美自由过渡到实践的自由。

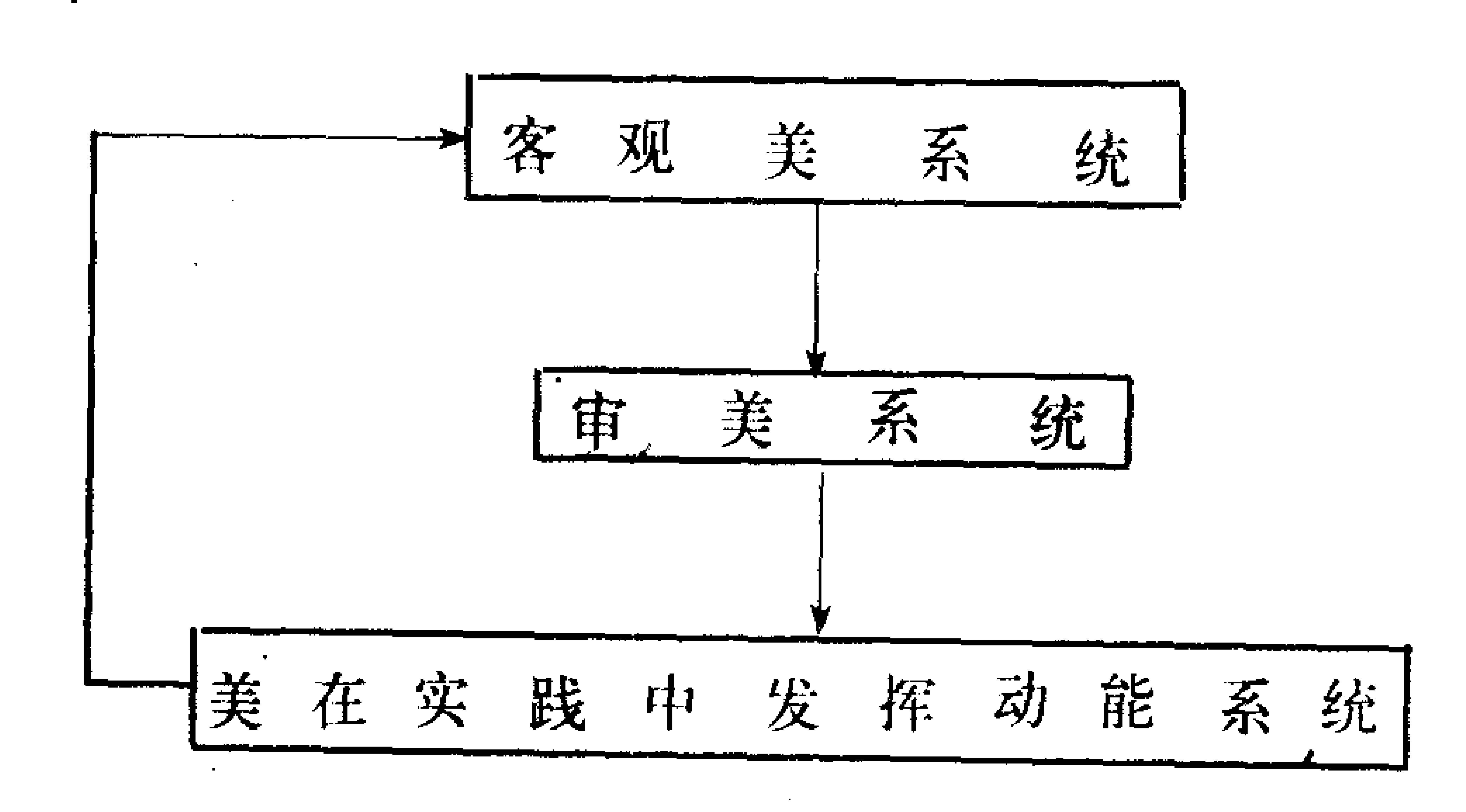
二、美的功能的结构

关于美的功能的含义、研究对象和范围，目前学术界还没有统一的定论。从审美社会学的角度来看，美的功能应包括两方面的内容。一是社会对人们的审美习惯、审美趣味和审美心理的影响。主要研究一定的社会制度、政治思想、文化传统以及社会文化设施和传播手段等在人们的审美习惯、趣味、心理等形成过程中的作用和影响。二是美对社会生活各个领域的影响和作用，着重研究美发挥作用的具体方式、特点和规律等等。鉴于本书所选择的论述角度，这里主要讨论美的功能的第二方面。

一谈到美的社会功能，人们就会想到美对人的陶冶、感染作用，就会想到审美教育。其实，美的功能和审美教育是两个既有联系又有区别的概念。美的功能和审美教育都要研究美对人的思想感情的陶冶教育作用，要研究这种作用的特点、机制和规律。这是它们共同的方面。但是，美的功能不仅要研究美对个体主观世界的影响和作用，而且还要研究个体的审美心理、审美意识对他们行为的影响和作用。同时，还要从宏观上研究一定时代的审

美趣味，审美观念和审美理想，对整个社会的影响和作用。这又是它们不同的方面。

美的社会功能是多层次有结构的复杂系统。如果把客观的美纳入美的功能系统作一分析考察，那末这个系统就可以分为三个层次或子系统。一是客观美系统，其中包括社会美、自然美、艺术美和科学美等。这是客观存在的美的世界。二是审美系统。这是客观美通过一系列传播手段，作用于人的主观世界，从而形成一定的审美趣味、审美心理和审美理想等等的过程。三是美在实践中发挥功能的系统。这是人们的审美意识回到实践中去，在社会生活的各个领域发生影响和作用的过程，如图所示。



审美系统是客观美发挥功能的第一个层次，但不是它的全部内容。从美的社会功能的整个系统来看，审美系统是从客观美系统过渡到美在实践中发挥功能系统的桥梁。指出审美系统的中介性质，对于完整地理解美的功能有着重要意义。

审美的实质，就是重新塑造人的感性模式，使人的感性摆脱盲目必然性的支配，获得普遍的社会化的形式，从而具有自由的性质。这个过程，是审美主体经过一系列的选择、融化、创造、建构，重新塑造自我，从而作为一个新的主体进入社会实践的过程。审美活动的结果，是主体形成新的审美趣味、审美标准和审美理想。这些不同层次上的成果，我们把它们称为主体的审美能

力。主体的审美能力，不只是一种精神能力，同时也是一种实践能力，它具有精神——实践的二重性质。具体说来，它是发现和创造的辩证统一。

当审美能力以静态的方式存在于主体内部时，它是主体的潜在能力，而当这种能力实现出来，作为一种现实的具体的力量时，它表现在两个方面即发现、鉴赏美的能力和创造美的能力。主体创造美的能力，不仅体现在艺术创作中，而且也体现在主体的社会实践中，如创造符合美的形式法则的产品，建立美的行为，美化生活环境等等。当然，发现美的能力和创造美的能力是有区别的。具有了发现美的能力，并不一定具有创造美的能力。但要具有创造美的能力，则必须具有发现美的能力。后者是前者的基础，前者是后者的归宿。

人们观照欣赏美，这是对美的发现和掌握，是主体以情感的方式对自身自由本质的肯定和发现。从而在审美领域内，人也就实现了自己的自由本质。因此，审美能力作为鉴赏、发现美的能力，也就是主体在审美领域发现和肯定自己的自由本质的能力。但是，人并不是封闭在审美领域中的静止的鉴赏者，人还是改造世界的实践者。因此，人不会满足自己的本质仅仅在审美中得到片面的精神上的实现，而必然会进一步要求它的直接现实性，要求在现实生活中也实现自己的自由本质。人在审美中产生的美感，其本质是一种自由感，它表现为一种情感状态。在审美结束后，它表现为主体的情感需求和行为趋向。就是说，它将作为一种精神动因和情感力量，推动主体在现实生活中去实现自己的自由本质。因为，"情欲是人强烈追求自己的对象的本质力量。"[1]因此，审美能力作为创造能力，也就是主体在现实生活中实现自己的自由本质的能力，也是美发挥功能的具体表现。

审美能力的实践性质，还表现在这种能力也是建立在对美的

---

1 马克思：《1844年经济学哲学手稿》，第122页。

形式法则的认识和掌握之上的。美总是具有一定的感性形式，因而存在着美的形式法则。由于美的形式法则是合目的合规律的统一，因而它和物质生产中造型活动的形式规律是有内在联系的。在一定条件下，美的形式法则可以运用到物质生产中去，转化为造型活动的规律。在审美过程中，人们通过对美的形式的感知和体验，一方面获得精神上的愉悦、情感的解放，另一方面也逐步把握到美的形式法则，培养起对形式美的感知能力。这是审美中的认识因素。虽然这种认识和科学认识不同，不表现为抽象的概念和公式，而始终表现为一种感性能力。但它和科学认识有相似的功能，即它同样可以转化为一种实际的技能，可以在实践活动中再造出美的形式来。

审美能力这种精神——实践的二重性质，使美通过人这个中介又回到了实践，并在实践中发挥其独特的作用。美的社会功能也就表现为一个二次递进的过程。陶冶、感染人的情操，塑造一代新人，这是美的功能的核心内容，是美的精神功能。美对社会实践的影响和作用，是它的实践功能。二者互相联系互相转化，构成了美的社会功能的完整系统。

第二节　美和人的全面发展

一、美对人作用的特点

人们在审美中都不同程度地经受着情感的波动，体验到精神上的愉悦。美对人作用的一个最基本的特点，就是美不是直接诉诸人的理智，不是传授某种知识，美也不是道德的灌输，劝导人们懂得和遵循一定的行为规范。美是作用于人的情感和心理，通过情感心理的感染陶冶，使人得到某种教益，获得人格的升华。

中国近代美学家蔡元培十分重视美对人的情感的陶冶作用。他说："人人都有感情，而并非都有伟大而高尚的行为，这是由于

感情推动力的薄弱。要转弱而为强，转薄而为厚，有待于陶养。陶养的工具，为美的对象；陶养的作用，叫作美育。"[1]

美对人的情感、心理的作用和影响是一个非常复杂的过程，它涉及人的生理、心理和意识的不同层次。这是人们在美的感染、陶冶下，心灵从低级到高级的升华过程。这个过程一般来说可以分为三个层次。

一是培养人的感性能力。美感是以人的生理为基础又超越生理的精神性的愉悦。它虽然表现为人的耳目等感官的愉快，但由于其中包含着想象、理解、情感等因素，因而就不只是生理的快感，而具有了历史的、社会的内容。人们通过对种种美的事物长期的感知、体验，人的各种感觉在潜移默化中受到培养和锻炼。各种感觉能力逐步敏锐，人的审美能力不断多样丰富和成熟。

二是影响人的审美观念和人生态度。在审美时，人的感官一方面接触到审美对象鲜明生动的形象，另一方面则体验到由这些形象所传达出来的更为广阔的生活内容和对更为深刻的规律的领悟。另外，在审美中，人们"看"到的并非是审美对象的自然属性，而是感受，品味到洋溢在对象形式中的更深一层的生命活力和人生意蕴。审美总是从有限的个别的形象中，领悟到体现生活本质的无限的、普遍的内容，从而使情感得到升华，心灵得到陶冶。我们看徐悲鸿的画，感到的不仅是跳跃的奔马，而是能唤起奋然抗争一往直前的激情和力量。我们听柴可夫斯基的音乐，感到的也不仅是音响节奏，而是俄罗斯人民的眼泪和苦难，是生命的不幸和哀伤。

三是培养人对崇高理想的追求，对有限超越的向往。审美的最高境界，就是在个体感性的存在中，把握到不朽和永恒的价值，在对有限的超越中，领悟到人生普遍的目的和意义。

所以，美作用于人的情感，但又不停留于情感。它通过长期

---

1 《蔡元培美学文选》，第220页

的体验、感染等潜移默化的作用，塑造人的情感模式和心理结构，使人获得一种把握世界的特有方式和情感态度，从而协调、完善、提高人们各种实践活动。

二、审美对人的行为的作用和影响

审美对人们的各种社会活动和日常行为，有着重大的作用和影响。这种作用是错综复杂、潜移默化的。它不表现为一种理性的指导，也不一定具有清晰的自我意识。它是理性指导和情感趋向相统一，外在普遍规范和内在心理欲求相一致的自由自觉的过程。就象古诗所说："随风潜入夜，润物细无声。"

另外，审美并不是孤立地起作用的。审美总是和其他精神文化如政治、道德、宗教等相互渗透，共同发生作用的。因此，我们很难对审美在人的行为中的作用作出明确的抽象概括，即使在尝试作这种概括的时候，也只是大概而言，而且也不排斥、否定其他文化因素的渗入和参与，而只是强调、突出审美的特殊作用罢了。

那么，审美的特殊作用表现在哪些方面呢？

第一，培养人们不局限于功利目的的实践态度。人在改造客观世界中获得的自由，是审美自由即超功利性的基础。但是，在审美中获得的情感自由，却超越了个别、具体实践的有限自由，而成为一种普遍自由。它是在个别、具体实践中体现出来的人类普遍形式力量，是在有限的、暂时的实践目的（功利目的）中体现出来的人类无限的、永恒的自由本质。所以，审美是人类对自身有限存在的超越和解放。当然，这仅仅是在审美领域中的超越和解放，还不是人的现实的解放。但是，在审美中获得的自由的情感，却会培养和促使人们以新的标准和尺度去审视现实，去评价人和世界的认识关系和实践关系，推动人们以不局限于功利的目的去从事实践活动，并要求在实践的各个领域实现人的自由。

这也就是蔡元培所说的“破人我之见，去利害得失之计较”。[1]

人类从事任何实践活动，都是为了满足人们的某种需要，实现某种功利目的。但是，如果人们仅仅为了某种有限的、暂时的功利目的去从事实践，这种实践活动不能说是自由的。人们被自己的生存需要所束缚。只有当人们在从事具体的实践活动时，不停留、满足于暂时有限的功利目的，而有着更高更远的追求和目标时，这具体的实践活动才获得意义和生命。人们才能在实践的同时又超越实践，把实践推向更高的阶段。在共产主义理想指引下的现代化建设事业，它本身就要求人们把个人利益和集体利益，眼前利益和长远利益有机地结合起来。在审美中建构起来的情感模式和人生态度和现代化建设的客观要求是符合一致的。因此，审美能促使人们在情理的结合上，把上述矛盾统一起来，培养人们创造性地对待自己的实践活动，在实践中追求“艺术感”，使实践成为自我实现的行为，成为自由的、美的活动。

第二，协调个体和社会的关系。这是指审美能协调个体的社会化发展，使个体的利益、行为等和社会的整体利益和谐一致，使社会的普遍规范准则，成为个体内在的价值准则，从而使个体的各种感性需要真正成为社会化的需要。人具有二重性。他既是一个感性的、自然存在物，又是一个社会存在物。作为感性的人，他具有种种感性的欲望、要求、理想等等，需要得到满足和实现。作为社会的人，他又必须服从和遵守社会普遍的利益和规范。在阶级对立的社会里，个体和社会是对立的。个体的社会化发展，也是在对立中曲折发展的。在我们社会主义社会里，个体和社会是既矛盾又统一的。美作为实现了的自由，包括个人和社会的统一。个体只有在社会中获得了自由，他的社会行为才是美的。而所谓获得自由，就是指社会的普遍规范和利益等理性要求，对个体说来不再是一种外在的强制性法规，而成为个体内在

[1] 《蔡元培美学文选》，第72页。

的感性需要。个体的各种需要和社会的理想要求吻合一致。这样，个体就能体验到自己行为的自由。这种自由的行为就是社会美。

审美也是情感的塑造。人们在审美中获得的情感的解放，就是个体情感升华为社会化的情感；在审美中体验到的心境自由，就是摆脱了个体各种有限目的而感受到的普遍自由。因而审美过程中建构起来的情感模式，就是一种社会化理性化的模式。它在社会生活中，表现为一定的情感态度和行为方式。这种态度和方式，同社会的普遍规范是一致的。因此，审美情感的发展，实际上就是人的社会性的发展。它协调个体和社会的和谐统一。

第三，促进人的智力发展，达到“以美启真”。美，以真为基础。人的美感就是在对客观规律的运用中培养和发展起来的。尽管美偏重于和内容相统一的形式结构，这种形式结构也并不等同于客观规律，但它毕竟是人们运用客观规律的产物。因此二者有着内在的联系。不管这种联系在人类审美意识发展过程中会显得多么间接和朦胧，这种联系还是始终存在的。审美并不直接教授关于客观规律的知识，它不能等同于智育，也不能代替智育。但对形式结构的美感的培养，却能从形式结构的角度，培养人们自由运用客观规律的能力。

任何客观规律都以一定的现象表现出来，这些现象也都具有一定的形式结构（如节奏、韵律、平衡、对称、和谐、多样统一、等等）。自然界的这种内在的和谐，人类早有认识，古希腊人就把世界看作是互相联系的整体。对自然界内在和谐的迷恋和好奇，是科学家从事科学研究的动力之一。而反映这种和谐的理论表现如公式、定义、模型等，也就具有了美的特征。有的科学家甚至认为：“科学理论的合理性要在它的审美价值中去找，并用它来断定科学方法的合理性。”[1] 就是说从科学理论的审美特性

[1] 《科学中的美和对美的追求》，《世界科学》1980年第10期。

中可以推断它们是"真"的。这就是人们所说的"以美启真"的问题。不管这种说法的科学性如何，它至少告诉我们，审美无疑可以培养人们对客观规律的敏感性和感知能力。

另外，卓越的文艺作品都是客观生活的真实反映。在审美中，人们在获得一定的美感享受的同时，也加深了对生活、社会、人生的理解，受到某种有益的启迪，从而逐步树立起正确的人生观。

第三节　审美理想和社会理想

审美理想是个人、社会以及一定时代审美经验的概括，具有阶级、时代和历史的特点。一定时代的审美理想和该时代的社会理想有着密切的关系。当审美理想以具体可感的形式揭示出理想社会的内在本质时，审美理想同时也就成为社会理想。

一、审美理想和社会理想联系的历史考察

作为观念形态，审美理想和社会理想都是一定时代经济和政治的反映，两者有着共同的根源。一定时代的审美理想往往就是一定时代的美好的社会理想，而一定时代的社会理想，也体现了一定时代的审美理想。

在中国的美学思想史上，很早就提出了"和"的思想。所谓"和"，一是指对于声、色之美的感受，必须和视听器官的生理要求相谐和，从而达到和心理精神的和谐。二是指声、乐之和是天地万物之"和"的表现，在于多样性的统一。三是指这种审美感受的和谐，具有重大的社会功能。它能使自然和社会得到和谐的发展，使国家安宁，天下太平。这种从审美感受的和谐，进而到自然和社会的和谐，正是中国古代美学所追求的最高审美理想。这种审美理想和古代的社会理想，是息息相通的。中国古代的思想家们，也正是从自然和社会、个体和社会的和谐统一的观点出

发，来提出他们的社会理想的。如孔子就提出："中庸之为德也，其至矣乎："(《雍也》) 把"中庸"原则的实现，看作是最高的政治理想。而所谓"中庸"原则，也就是社会生活中各种互相矛盾的事物的和谐统一。矛盾的每一方都不消灭压倒另一方，双方都在自身所应有的适当限度内发展，使二者处于和谐的统一中。而孔子正是把这种政治社会理想贯彻到美学中，要求在美和艺术中处处把各种对立的因素、成份和谐地统一起来，不片面强调某一方而否定另一方。这就是孔子"中庸"的审美尺度、审美理想。

后来，在《礼记·礼运》篇中，描述了一个天下为公的大同理想："大道之行也，天下为公，选贤与能，讲信修睦。故人不独亲其亲，不独子其子。使老有所终，壮有所用，幼有所长，矜(鳏) 寡孤独废疾者皆有所养，男有分，妇有归。货恶其弃于地也，不必藏于己；力恶其不出于身也，不必为己。是故谋闭而不兴，盗窃乱贼而不作，故外户而不闭。是谓大同。"这是人们向往的最高社会理想，同时也是一幅人与人之间亲密无间，和睦友善的理想图画。这种理想成为古代人们向往达到的社会目标。陶渊明也曾把他幻想中的桃花园描绘得那么淳朴、和谐、美好。这既是对理想社会的渴望，也是对美的人生境界的追求。

上述理想作为一种社会理想，虽然是违背历史发展规律的空想，在阶级社会中是根本无法实现的。但作为一种伦理原则，却对中国传统伦理道德发生了一定积极的影响。作为一种审美理想，也对我们民族的审美心理产生了重大作用。千百年来，它一直作为鼓舞人们为美好理想斗争的精神力量。直到十九世纪末、二十世纪初，先进的中国人，如康有为、孙中山等人，还以"大国"理想作为鼓舞人们进行社会改革和革命的口号。

在西方，在不同的历史发展时期，不同的阶级、集团，从各自的哲学观点和社会政治主张来分析看待美的问题。因此，审美理想和社会理想，在他们那里也有着十分密切的联系。

被称为"欧洲美学思想的奠基人"的亚里斯多德，把审美理想

和社会理想看成是一致的。他认为，最好的国家同时也是幸福的国家和在自己的活动中以美的原则为主导的国家。他所设想的国家——“中间政体”应当是“最美的组织”，它协调不同社会阶层的利益，保障“平均的”公正，在大小秩序上符合一定的尺度，保证正确地利用空间和时间，以美和善统一的精神教育自己的成员。这体现了亚里斯多德奴隶民主制的政治理想和审美理想。

在黑暗的中世纪，宗教把美看作是来自上帝、神明。因此，世俗的、有形的美被认为是低贱的。真正的美不存在于“尘世”，而存在于天国。因而他们竭力颂扬死后极乐生活的美。这种审美理想和宗教理想完全一致，目的都在引诱人们放弃为人间美好生活而进行斗争。

在文艺复兴时代，由于资产阶级启蒙思潮的兴起，产生了新的人生理想和审美理想。一些资产阶级的启蒙思想家，从人文主义思想出发理解美，把人的和谐全面发展当作最高的美和美的尺度。他们把理想的社会结构设想为人们生存的环境，同时也是美的环境。在他们那里，人文主义理想同时也就是审美理想。随着资本主义社会固有矛盾的发展，他们关于人和社会的理想，也就愈来愈暴露出虚伪和空想的性质。

空想社会主义在对资本主义社会的批判中，提出了自己的社会理想的蓝图。他们力图赋予自己的社会理想以审美的特性。如空想社会主义者康帕内拉幻想的“太阳城”，位于赤道附近的一座岛上。它由七个同心圆的城区组成，每个城区都有坚固的围墙。既能防止外敌侵犯，又和谐美观。街道宽阔整洁，房屋巍峨壮丽，建筑在山顶上的圆形神殿，金碧辉煌，雄伟壮观。在这个太阳城里，没有私有财产，没有逍遥游乐的流氓和寄生虫，没有剥削和压迫，人人都劳动，人人各取所需，大家分享劳动、工作和艺术。大家都能得到体力和智力的全面发展。因此，每个人都是体格匀称、肤色健康，活泼而富有朝气，高雅而又自然。

空想社会主义者还第一次提出了劳动在美的创造中的作用，

揭示了劳动教育同审美教育的联系。在他们那里，社会理想同时也就是审美理想。不少伟大的空想社会主义者，为自己提出的学说和理想，奋斗终身，有的甚至献出了自己宝贵的生命。他们提出的理想，也鼓舞了整整一代人为美好的理想而奋斗不息。但由于他们的学说的空想性质，这种理想也是注定不能实现的。

二、美的价值定向功能

马克思曾指出:"'价值'这个普遍的概念是从人们对待满足他们需要的外界物的关系中产生的"[1] 这表明，价值是事物满足一定主体需要，在主体与客体的相互关系中表现出来的属性。没有人类改造世界的实践活动，没有主体客体之间的相互作用，也就不会产生价值关系。同时，价值对实践又有重要的作用。人类的各种实践活动，都是为了追求和实现某个预期的目的，即创造某种新的价值以满足人们的需要。追求价值是实践的目的和动力。这个目的作为一种规律制约和决定着人们实践活动的方式和方法。实践过程就是价值的实现过程。人们对价值的追求，要受到客观条件及其规律的制约。人们总是根据现实的各种客观条件来制定自己的行动的目的和实现目的的方法、途径 。但是，相同的客观条件往往可以满足各种不同的甚至相反的目的。如何在各种不同的目的中选择某一个目的，这取决于人们一定的价值观念。不同的价值取向，导致不同的实践方向。

在我们的各种决策中，价值也起着重要的作用。国外有的学者认为:"价值在决策中起着决定性的作用。决策的过程是以评估选择、权衡利弊、考察现在决策的未来结果为基础的。如果价值不存在或遭到忽视，我们便无从在一个行动过程和另一个行动过程之间作出审慎的选择。没有价值，就不可能有政治，也不可能

① 《马克思恩格斯全集》第19卷，第406页。

有目标、计划和策略。”[1] 这里，价值对人们的实践活动，起着一种定向的功能。

美是社会历史现象，只对人才有意义，因而也是一种价值。人们的实践不仅创造和实现各种实用价值，同时也创造和实现审美价值。对审美价值的追求，同样是实践活动的目的和动力之一。人们在审美过程中形成和确立起来的审美观念、审美理想等等，是审美评价的主观标准，也是关于美的价值的一套观念。审美理想作为一种尺度和标准，对实践活动乃至一定社会制度作出审美评价，从审美上肯定人们为实现社会理想所作的种种努力，从而影响整个社会的进程。审美理想作为人们所要追求和实现的价值，又成为实践的目的和动力，推动实践去实现这种价值。人的目的又是多种多样的，其中包括人生理想、道德理想、社会理想、审美理想等等。这些理想互相渗透、互相融合，构成一定时代的价值体系。这套价值体系，为整个社会选择所要追求的目标，为个体确立人生的最高目的。它们成为人们从事实践活动的目的和动力，从而规定着人们实践的方式和发展方向。

三、审美理想和共同理想

审美理想是时代的产物，不同的时代有不同的审美理想。社会主义时代的审美理想，既是对过去时代先进的审美理想的继承和发展，又是自己时代经济、政治和社会生活的产物。

《中共中央关于社会主义精神文明建设指导方针的决议》指出:“建设有中国特色的社会主义，把我国建设成为高度文明，高度民主的社会主义现代化国家，这就是现阶段我国各族人民的共同理想。”这个共同理想是根据马克思主义基本原理同中国实际相结合的原则提出来的，它符合我国社会发展的客观规律，集中了我国各族人民的利益和愿望，是合规律合目的的统一。它既是真

---

1 《回答未来的挑战》，上海人民出版社 1984 年版，第 58 页。

的，又是美的。同时，这个共同理想涉及经济、政治和文化的各个方面，为我们描绘了所要建设的社会的整个社会结构、人们的相互关系、生活方式以及风俗习惯等方面进一步发展完善的图画，揭示了有中国特色的社会主义各方面的美的特征。因此，这个共同理想，同时也就是现阶段我国各族人民共同的审美理想。它们以不同的方式反映了中国社会发展的必然趋势，反映了全体人民共同的愿望、利益和追求。审美理想以饱和着情感的生动具体的形象，体现了未来社会的某些本质的方面；共同理想则以科学的准确性，揭示了未来社会各个方面的审美意义。

由于审美理想和共同理想互相渗透、吻合一致，所以这个审美理想是真的。它正确反映了社会发展的客观规律，反映了全体人民为实现共同理想而艰苦奋斗的现实美，反映了全体人民压倒一切困难，坚韧不拔，勇往直前的精神美。因而这个审美理想具有巨大的审美价值和重要的社会功能。首先，审美理想和共同理想是全体人民共同的奋斗目标和人生目的。它们指引着社会发展的方向，规定和制约着社会主义现代化建设的方式和方法，成为整个社会实践必须遵循的内在规律。同时也是全体人民在政治上，道义上和精神上团结一致，克服困难，争取胜利的强大精神武器。其次，审美理想能协调人们为实现共同理想而从事的实践活动，使之成为一种自觉自由的活动。建设有中国特色的社会主义社会，不仅是历史发展的必然趋势，是合乎理的；同时也是全体人民追求的共同的审美理想，是合乎情的。它成为人们内在的心理欲求和情感的自由趋向。因此，人们对共同理想的向往和追求，就不仅是出于理性的认识，而且也是情感的需要，他们是在情理的结合上，自觉而自愿地为实现共同理想而奋斗。共同理想，从它的客观内容来说，是真、善、美的统一。与之相对应，作为主体的实践活动来说，它要求人们在知、情、意三种心理功能和谐统一的状态下从事活动。审美理想所具有的情理结合的特点，对三种心理功能的和谐统一，具有一种协调的功能。它协调

人们的实践活动，使之真正成为一种自由自觉的活动。

社会主义是向共产主义高级阶段前进的历史运动，建设有中国特色的社会主义，是实现共产主义的必经阶段。建立各尽所能、按需分配的共产主义社会，是我们的最高理想，也是我们最高的审美理想。因为在共产主义社会里，劳动不再是一种被迫的劳动，不再是谋生的手段，而成为一种创造性的自由的活动。它摆脱了生存需要的束缚，成为实现人的内在目的的活动，即成为发展人的各种能力的手段。因而在劳动中人们感到一种享受和乐趣，活动本身就成为吸引人的，是美的。这时，劳动的全面性（真、善、美）才真正体现出来，人们才真正地以美的规律去改造世界，创造未来。在共产主义社会，人们的相互关系也表现为马克思所说的那种“明白合理”的和谐关系。之所以说是明白的，因为这时人们的相互关系不再以物（商品）的形式曲折地表现出来，不再表现为矛盾和对立。人们的相互关系表现为一种直接的、简单的因而是平等的关系。人们在分配上，也直接以劳动时间来计量每个劳动者在共同劳动中和共同消费品中所占的份额。所以，“在那里，人们同他们的劳动和劳动产品的社会关系，无论在生产上还是在分配上，都是简单明了的。”[1] 这种相互关系从内容到形式都具有美的特征。

共产主义社会人们的相互关系之所以说是“合理的”，是因为这种相互关系是符合历史发展客观规律的，是人类社会发展的必然产物，所以它是真的。只有在这种社会关系中，人们先天的和后天的各种能力才能获得全面和谐的发展。而且人的这种发展，不再以牺牲多数人的利益为代价。因此，这种相互关系同人类本身的发展要求也是一致的，也就是说它是“善”的。由此可见，共产主义社会是真、善、美的高度统一。它既是我们的最高社会理想，又是我们的最高审美理想。

---

[1] 马克思：《资本论》第1卷，第96页。

当前，我们为共同理想而奋斗，也就是为最高理想而奋斗，我们对共同的审美理想的追求，也就是对最高审美理想的追求。共产主义社会作为我们奋斗追求的最终目标和美的境界，永远是我们的力量源泉和精神支柱，它以理想的光辉，照耀着我们前进的道路。

第四节　美和社会主义现代化建设

社会主义现代化建设的宏伟实践，是产生新时代美的永不枯竭的源泉；同时，美也在社会主义的精神文明和物质文明的建设中，发挥着重要功能。

一、社会主义现代化建设是美的创造

我国目前正在进行的波澜壮阔的社会主义现代化建设，是前无古人的壮丽事业，它不断开拓着具有中国特色的社会主义道路。这个宏伟实践虽然面临着许多未知的必然王国，但从其在根本方面符合历史发展的客观规律，是中国人民摆脱了社会关系的奴役，遵循客观规律，自觉地创造历史而言，这种实践活动又是一种自由的活动。同时,它也是符合全体人民的根本利益,是人心所向。因此，我们的社会主义现代化建设也是合规律合目的的统一,它本身就是崇高的、美的。而且,现代化建设的实践，正是产生美的源泉,它不断地产生新的美,开拓人们新的审美领域。

首先，社会主义现代化建设是形成各种审美形态的客观基础。社会主义现代化建设是社会生活的根本改造，它深入社会生活的各个领域。因此它必将引起社会结构、各类体制以至人们的生活方式，行为方式和思想观念等的激烈变革，从而激起一系列新与旧、先进与落后的矛盾冲突。社会主义现代化建设就是在这类矛盾斗争中前进的。社会生活中一系列的矛盾冲突，正是社会主义时期的悲剧、喜剧、崇高、优美等审美形态产生的现实基

础。同时，新的社会生活，新的矛盾冲突，新的社会实践，也必将产生新的审美形态。在我们的文艺作品中，已经出现了诸如悲剧和喜剧、崇高和优美的交错融合，一些新的审美范畴正在形成制定之中。

其次，社会主义现代化建设，正在创造与过去时代不同的新时代的美。一个时代有一个时代的美。在过去时代，人们虽然在和自然界的斗争中，争得了越来越多的自由，创造了巨大的物质文明。但是，人们的这种活动却是在不自由的形式下进行的。人们为了肉体生存的需要，在剥削阶级的意志的支配下从事活动。因此，活动的产品虽然一方面体现了劳动人民改造客观世界的自由，另一方面也是对劳动人民在自己的社会关系方面的自由的否定。这种产品不是劳动人民真正的自由创造，因而也不是对劳动人民自由本质的全面肯定和确证。相反，劳动产品却作为异己的力量和劳动人民相对立。今天我们可以欣赏金字塔、明故宫的美，但在当时，它们却是皇权的象征，起着从精神上压制、统治劳动人民的反动作用。

社会主义时代的美,具有新时代的特征。在社会主义时代,劳动人民不仅在和自然界的斗争中有着越来越多的自由,而且由于铲除了剥削制度,劳动人民也成了自己社会关系的主人。人们的活动有了共同的目标,服从符合劳动人民根本利益的同一个意志。因此，劳动的产品真正成了人的自由本质的确证和实现，体现了新时代人民的威严和力量。从而，这种美在具体内容、形式风格等方面，都形成了一系列与过去时代不同的新的特点和风貌。

再次，社会主义现代化建设不断开拓着新的审美领域。人类审美的视野和领域，从根本上来说，取决于人类改造自然和社会的实践所达到的历史水平，取决于人类支配自然力量和社会力量的自由程度。当人类奴隶般地屈从于自然力的时候，是无法欣赏高山峻岭，狂风海涛的。随着人类在自然界和社会中争得的自由

越来越多，人类的审美视野也随之开阔。当前，人类社会实践的触角，已经伸展到了茫茫宇宙空间，深入到了渺渺微观世界。这些领域也逐渐进入人们的审美领域。同时，随着人和自然、人和人之间关系的根本改变，自然界和社会生活本身，也将以崭新的面貌呈现在人们面前，从而表现出新的审美特征。

最后，社会主义现代化建设，正在塑造新的审美主体。人民群众在改造客观世界的过程中，不仅创造着灿烂的精神文明和巨大的物质文明，同时也在塑造着新的审美主体。社会实践不断向广度和深度进军，人们能够越来越自由地面对自己的对象。这种自由，实际上就是实践主体根据自身的目的，运用客观规律改造对象，赋予对象以新的形式的自由，这是主体的形式力量，造型能力。在社会实践中获得的这种自由，正是人们进行审美自由的基础。主体造型能力的提高，也正是主体审美能力提高的基础和前提。因为从美的发生学来讲，首先是动态的创造，然后才有静态的审美。审美中获得的自由感，来源于实践中改造世界的自由。同时，社会实践所创造的新的物质文明、价值观念、生活节奏等，也促使主体形成新的审美标准和观念，从而形成塑造出新的审美主体。

二、美的社会调节功能

社会实践是美的源泉，但这不等于说美完全是被动的消极的。美通过人们的审美意识（审美理想、观念、趣味等）这个中介，反作用于社会实践，对社会实践起着完善和解放的作用。这种作用主要表现在以下几个方面。

第一，协调社会和个体的关系。从社会整体的角度来看，协调社会和个体的关系，主要是指，社会如何创造各种条件，使个体获得充分全面的发展，因此，审美的作用也具体表现在审美因素参与、渗入社会的决策过程。

美的尺度和标准，在社会决策过程中具有重要的作用。社会

主义制度的建立，从根本上消除了个体和社会的对立。我们国家在政治上、制度上保证了每一个公民有获得正常发展的充分权利。但是，由于"左"的干扰和旧的习惯势力的影响，在我们体制的某些环节和组织管理中，仍然有不利于调动人民群众的积极性，不利于充分发挥他们的聪明才智的方面和因素。这些因素的存在，也是个体和社会产生矛盾的重要原因。因此，我们在进行全面改革的过程中，就应该考虑，我们的各项体制和组织管理，如何有利于每一个人充分发挥自己的才能，有利于每个个体都能获得尽可能全面的发展。从而从社会整体的角度，促使个体和社会的和谐一致。目前我国正在进行的全面改革，在指导思想方面，应该说就包含着这种美学的尺度和标准。

第二，协调社会和自然界的关系。人类社会是自然史的一个现实部分。自从人类从自然界中分离出来之后，人类就同自然界处于既对立又统一的相互关系之中。这种关系包括两个方面：一是人类通过自身的活动作用于自然界，改变自然界原来的生态系统，创造出新的人造生态系统；二是自然界对人的活动作出的反应。在一个相当长的历史时期里，由于人类活动规模的狭小，人类对自然生态系统的影响是很小的，自然界对人的活动的反应也是微弱的，因此它们长期被人类所忽视。随着现代工业文明的兴起，人类活动规模的扩大，人类对自然生态系统的影响也越来越大。现在地球上大部分地区已处在人类活动的影响之下，同样，自然界对人类活动的反应也具有了全球的性质。

长期以来，由于人类单纯从功利目的出发，把自然界看作是一个取之不尽的宝库，无限制地向自然界进行掠夺和索取。以至发展到环境被污染、生态平衡遭到破坏、人类居住的环境日益退化的地步。这已经成为当今全世界关注的重大问题，它迫使人类重新思索：社会和自然界究竟应该具有什么样的关系？

人和自然界的关系，其核心是人类如何控制和调节自身的活动，创造出一种最佳的环境，以利于人类的生存和发展。而这又

涉及到人类如何探索和选择自己的社会目标和价值体系。

在古代，关于社会和自然界的关系，人们抱着一种朴素的和谐观点，认为社会和自然界是和谐统一的。如中国古代关于"天人合一"的观点。这和人类活动规模的狭小有关，人类和自然界处于原始的和谐之中。

在资本主义生产方式下，一切都成了商品，一切都用商业的眼光来衡量。虽然资本主义生产方式创造出了一个普遍利用自然属性和人的属性的体系，造成了人对自然界的普遍占有。但在实用观点的支配下，自然界不过是一个有用物。人们对自然规律的认识，也完全服从于狭隘的实用目的。因此，社会和自然界的关系显得非常片面，人对自然界的改造和利用也是掠夺性的。从而破坏了人和自然界的原始和谐。

马克思曾指出，人和自然界的关系应当是一种不局限于实用的全面关系。人类不仅在物质生活方面依赖自然界，而且在精神生活方面同样要依赖自然界。人对自然界的改造和利用也就不能局限于实用的目的。人类应该以自身全部的丰富性去感知和对待自然界，应该以全面的方式，既和人的需要的全面性相适应，又和自然界本身的丰富性相适应的方式，去改造和利用自然界。这种方式，也就是根据美的规律去改造和利用自然界的方式。当然，只有当人类彻底地从社会和自然的压迫下解放出来，社会和自然界的关系才能发生根本的改变。只有人的被解放了的感觉的多样性，才能感知、体验自然界的全部丰富性和多样性。人们才能以新的态度、新的方式对待自然界。

因此，人和自然界和谐关系的确立，是历史发展的客观进程，是我们奋斗的社会目标，同时也是人们向往的美的理想。这种和社会历史发展相一致的美的理想，也就成为人们从事实践活动的指导。它作为一种审美标准和尺度，对人类的活动加以引导和调节，对科学技术的发展，进行选择和控制，从而不断推动社会和自然界趋向和谐统一的关系。

三、按照美的形式法则改造世界

世界的审美化发展是历史发展的客观趋势。随着物质生产的发展，人民生活水平的提高，人们对自己生活的环境如城市、工厂、学校、住宅，以及各种物质产品，不仅要求其符合一定的实用功能，而且还要求它具有审美功能。随着历史的发展，这种审美功能将越来越突出。这就是说，审美功能已不是物质产品的一种附属的功能，而且将成为生产过程中必须加以认真考虑的一个相对独立的因素和目的。因此，怎样把美的形式法则创造性地运用到对象上去，按照美的形式法则来改造世界，就不只是一个理论问题，而且已成为一个迫切的实践问题。

按照美的形式法则从事活动、生产产品，这同样是一种造型活动，即赋予对象以美的形式的活动。但这种造型活动和过去的物质生产的造型活动有所不同。以往的造型活动，只是运用客观规律改变对象的既定形式，赋予对象以符合人们的一定实用目的的形式的活动。实用目的，是活动的唯一动机和归宿。而根据美的形式法则进行的造型活动，则除了要服从实用目的之外，还要服从审美目的。活动目的，是作为规律制约着人们的活动的。随着目的的改变，活动的方式及性质也随之发生改变。这意味着，人们不仅要按照实用的形式规律来造型，而且还要按照美的形式规律来造型。虽然在实用的形式规律的运用中，必然地渗透着人们的审美经验，美的形式规律的运用，也必须符合实用的形式规律。但二者毕竟不是一回事。这里存在着既互相联系，又互相区别的两类规律。

人们为了满足一定物质生活需要而从事生产，总具有确定的实用目的，生产的产品具有明确的实用功能。这种实用功能制约着美的形式法则发挥作用的方式和性质。但美的形式法则在造型活动中，也有着广阔的创造天地。同一个实用目的，往往可以用不同的形式来满足，美的形式创造，也往往更有利于发挥实用功

能。这里，美的形式法则，大体发挥着二类作用。一类是，在满足实用功能的同时，发挥着独立的审美功能，两类功能和谐统一，混然一体。如各部分和谐协调的城市规划，既利于发挥城市的各种功能，又具有独立的审美价值；优美合身的服装，更显示出人体的线条和健美；某些工艺品既造型优美、别致，又利于实用，等等。这里美的形式法则和实用目的一致，是对实用的形式规律的完善和创造性运用。活动的产物既符合一定实用目的，又体现出一定时代、民族的审美趣味，有着独立的审美功能。

第二类作用是,运用美的形式法则所创造出的审美功能,作为一种附加功能,进一步衬托和强化实用功能。如人们根据对象不同的性能和特点,给以有节制的、恰当的装饰、美化。如图案、花纹、色彩、包装等等。这时,实用功能和审美功能的关系就不那么有机、密切，审美功能的独立性相对来说,要突出一些。

因此，按照美的形式法则改造世界的过程，就是人们所掌握的美的形式法则，转化为一种造型能力，成为改造世界的实际力量的过程。在这里，美的形式法则离开了审美的主观领域，而象科学知识一样，加入到直接的生产活动中去了。

思 考 题

1.提出美的社会功能问题的理论依据和现实基础是什么?

2.美是如何在社会生活中发挥作用的？它的作用方式具有什么特点?

3.审美理想和共产主义理想的关系是怎样的?

4.美具有哪些社会调节功能？美是如何发挥这些功能的?

参 考 书 目

1.马克思:《1844年经济学哲学手稿》，人民出版社1979年版。

2.席勒:《美育书简》，中国文联出版公司。

3.杜书瀛:《文艺创作美学纲要》

4.《蔡元培美学文选》，北京大学出版社。

第十一章　美在科学研究中的地位和作用

内 容 提 要

科学鉴赏力是欣赏科学理论的美学价值所必须的审美能力。现代科学技术的发展能够培养和提高人的科学鉴赏力。现代科学的发展从宏观世界到微观世界开拓了审美领域的新天地。科学家也有审美需要，美在科学研究中有导向功能。科学工作者对美的追求也是科学创造的动力。科学理论具有美学价值，对科学理论的审美评价有美学标准。

第一节　现代科学发展为审美领域开辟了广阔的天地

一、科学的发展能培养人的科学鉴赏能力

审美能力是人们对美的感受、理解和评判的一种本领。科学鉴赏能力可以理解为对于欣赏科学理论的美学价值所必需的审美能力。许多数学家都认为数学里面有象诗画那样美的境界。哈达马一直认为"恰如文学鉴赏力和艺术鉴赏力"[1]。一个人如果没有

[1] [美]钱德·拉萨克：《美和科学对美的探求》，载《科学与哲学研究资料》，1980年第4期，第79页。

科学鉴赏力，那就不可能发现科学理论有美的魅力，不可能认识到科学理论具有的美学价值。许多美学家对于传统美学的研究对象的审美能力是很强的，但是他们不承认科学理论具有审美价值，就是因为他们中的大多数人缺乏足够的自然科学素养，所以，缺乏鉴赏科学理论美学价值的能力，也就必然看不出科学理论"美"在什么地方。这也是几百年来自然科学一直被排斥在美学大门之外的原因之一。

在现代科学技术发展的条件下，科学鉴赏力表现为人的主观意识对于科学理论的理智体验和审美体验的融合，表现为既来自实践又不同于实践的一种直觉启示。艺术对象创造出懂得艺术和能够欣赏艺术美的大众，同样，科学对象也创造出懂得科学和能够欣赏科学美的大众。一个人具备了科学鉴赏力，就能够打开思路，在广阔的领域中去发现美、欣赏美和创造美。

现代科学技术的发展能够不断地培养、形成、发展和提高人们的科学鉴赏力。因为科学鉴赏力的形成必须具有这样几个条件：

1. 有一个科学的头脑。马克思说过：非音乐的耳朵是全然感受不到音乐的美的。现实生活也确实如此，对于听不懂西洋音乐的人来说，是感受不到肖邦之钢琴曲的美妙的。同样，对于没有科学头脑的人来说，当然无从感受科学理论的美学价值。对于自然美的形式我们可以通过善于观赏形式美的眼睛和耳朵来感知，但是对自然美的内容就必须通过大脑的思维才能理解。要对科学理论的美学价值进行欣赏和评价，那就应当有一个善于思索的科学的头脑，具有科学的鉴赏力。因此，科学鉴赏力决非每一个人生来就有的。

2. 有一定的科学实践和对于科学理论的审美实践。对艺术作品的审美力来自艺术实践与审美实践，对科学理论的鉴赏力的培养，也必须有一定的科学实践和对于科学理论的审美实践。狄拉克说："数学的美不可能比艺术中的美更明确，但是研究数学的

人鉴别时通常没有困难"[1]。对于爱因斯坦的相对论，一般的人不知道它美在何处，可是许多物理学家对相对论所表现出来的美都赞叹不止。

3. 养成一定的审美习惯。在人对现实的审美活动中，美感直觉的培养主要依靠潜移默化的活动，这种无意识的活动将转化为一种审美习惯。我们在学习科学知识的过程中也要积累欣赏科学理论美学价值的审美经验，逐渐养成这种审美习惯。这样久而久之，这种审美习惯就可以发展成为无意识的思维形式，形成对于科学理论的美学直觉，提高科学鉴赏力。

4. 具有比较鉴别的才能。伏尔泰曾说：优雅和可靠的鉴赏力，其本质在于，在缺陷之中对一种美的敏感，或在美当中对一种缺陷的敏感。一个人如果不曾比较过不同种类的美，那么他就难以有真正的艺术鉴赏力。同样，如果一个人在学习各种科学理论时，善于比较不同理论在美学价值上的优劣，那就一定能逐步地培养起自己的科学鉴赏力。

5. 具备鉴赏科学理论的审美心理条件。马克思指出：忧心忡忡的穷人，甚至对最美的景色都无动于衷，而贩卖矿物的商人只注意矿物的商业价值。马克思分析了这两种人的心理条件，说明他们都不可能产生美感，得到美的享受。对于科学的鉴赏来说，同样要具备必需的审美心理条件，如对科学的热爱和追求的心情等等。

6. 有艺术情趣。因为艺术欣赏力与科学审美力有很多一致的地方，因此科学家的艺术情趣有助于科学审美力的提高。爱因斯坦说过：在音乐的框框里发展了他的理智的梦想，他从音乐大师、文学大师的作品里看到了一个井然有序和谐的并遵从一定自然法则的世界。他甚至认为陀思妥耶夫斯基给他的东西要比任何

---

① [美]钱德·拉萨克：《美和科学对美的探求》，载《科学与哲学研究资料》，1980年，第4期，第70页。

科学思想家都多，甚至比高斯还多。由此可知，科学家的艺术情趣确实有助于科学审美力的提高。国内外许多科学家的大量事例都能充分证明这一点。

二、科学的发展开拓了审美领域的新天地

科学家的任务就是要探索大自然的奥秘，而我们的大自然正是美的自然。科学家运用思维科学的研究成果，综合运用理性思维、形象思维和灵感思维探索着自然美的本质。为什么自然是这样的美！对于郁郁葱葱的大森林，科学家可以透过那壮丽的外貌探索着生物群落、生态平衡的和谐美。对于“飞流直下三千尺，疑是银河落九天”那样的瀑布，科学家的慧眼可以从这里看到遥远年代造山运动的壮美，可以发现万有引力的奇妙意境。不仅如此，科学家还从宏观到微观开拓了审美领域的新天地。浩瀚的宇宙丰姿多彩，为什么星星有白，有蓝，有红，有黄，有黑，如此色彩缤纷？为什么那么多巨大星云都是奇美的螺旋形？为什么会出现卫星绕着行星转，行星绕着太阳转，太阳系绕着银河系转等等这样一层层和谐而壮美的景象？就是日常的宏观世界里，也有许多美妙的境地。鳗鱼的鳞片、豆科根瘤的断面，蚊子的复眼等都是奇妙的六角形……渺渺微观更是美不胜收。晶体的结构是多么精巧美妙！DNA 的双螺旋又是多么柔和流畅！场—离子显微镜下的原子象灿烂繁星一样的美！从基态到激发态的电子图案和民间织锦一般的美……，这些都是艺术家们领略不到的！

随着科学技术的飞速发展，今天，人们审美活动的范围向着宇宙的宏观空间与物质结构的微观空间发展；我们已经可以通过卫星照片感受到地球与月球表面的构造的美，太空人可以直接欣赏这种星际空间的超凡的奇特的美；电子显微照片向我们展示出有机与无机物质结构的美，如维生素 C 结构中交错排列的线条的美以及许多抗生素结构的美；随着海洋事业的发展，人们可以审视深海景观的美，等等。

第二节　对美的追求也是科学创造的动力

一、科学工作者的审美需要

爱美是人的精神需要和心理需要。德国哲学家康德说过：人的心灵有三种基本官能，即理智、意志、情感。三种官能各司其职，理智司认识的科学活动，意志司实践的伦理活动，情感司审美的艺术活动。爱美、追求美和审美需要是人所特有的需要，任何社会形态中的人都有审美的要求。审美的需要是受人的意识活动支配的一种高级的精神需要。人类社会实践是美和人的审美需要的决定因素，它不仅制约着美和人的审美需要的发生，而且也制约着美和人的审美需要的发展。社会越进步，科学技术越发展，社会生产力水平越高，人类创造的美就越多，人的审美需要就越丰富，越趋向于复杂和多样，这是历史发展的必然规律。科学工作者也有审美的需要，他们在社会生活中和在自己的科学研究的实践中的审美领域是广泛的，他们也是爱美的，并且不断地进行着审美活动。

哥白尼擅长画风景画；薛定锷是个戏剧爱好者，热心作戏剧评论，在科学上成名后还发表了一卷诗作，1957 年曾获得奥地利艺术与科学勋章；谢灵顿对科学、哲学、历史、诗歌有着广泛的兴趣，1925 年发表了诗作《布拉班丘试金》及历史著作《简·菲纳尔的努力》；开耳文在大学时是管弦乐队里出色的军号手；康托尔十分爱好艺术，常因为他父亲没有让他成为一名小提琴家而感到懊悔；诺贝尔具有非凡的诗才，他的英文诗颇有雪莱风格；爱因斯坦是一个杰出的小提琴手；居里夫人爱好诗歌和文学作品，欣赏舞蹈与绘画；普朗克、玻恩、索末菲、海森堡等都是优秀的钢琴演奏家；许多人只知道卢瑟福是个伟大的科学家，

可是他却是新西兰坎特伯雷学院 1892 年的文学士，1893 年的文硕士，1894 年才成为理学士；我国著名教授、数学家苏步

青还是一位很有造诣的诗人；著名科学家钱学森不仅笃好文艺，提倡研究美学，而且还研究了美学与思维科学，文艺学、马克思主义哲学的相互关系，并发表了一些有影响的文章。

科学工作者不但热心在自然界、社会生活和艺术等各个领域中进行审美，而且喜爱在科学领域中进行美的探索。许多自然科学家都对科学美表现了极大的兴趣。著名的法国数学家、天体物理学家彭加勒的《科学与方法》一书第一卷前三章，大部分内容都是讨论科学创造和科学美问题。这部书是论述科学中美学问题的重要著作，常常被许多科学家、哲学家和心理学家所引证。著名科学家爱因斯坦、海森堡、玻尔、哈达马、杨振宁、韦尔、莫诺、科学史家库恩、科学哲学家波兰尼等等，都对科学美有非常浓厚的兴趣，发表过精辟而深刻的见解。谈及过科学美问题的优秀科学家大多具有良好的艺术修养和哲学修养。

二、美在科学研究中的导向功能

现在，正有越来越多的科学家在科学研究的实践中和在科学欣赏中逐步认识到，美在科学研究中有着重要的导向功能。他们相信，美学既可以指导艺术创作，也可以指导科学研究，"以美启真"或"以美引真"是一种有价值的方法。

德国物理学家韦尔说："我的工作总是力图把真和美统一起来，但每当我必须在两者中挑选一个时，我总是选择美"①。他在本世纪初最早提出的引力规范理论中，论证了"空间——时间——物质"关系。他承认这个理论在当时的知识背景之下是不真的，许多学者对此也都持否定态度。但是韦尔认为这个理论很美，因此才坚持下去的。多年以后，规范物理论在量子电动力学中果然得到了应用，韦尔的美学直觉完全正确这一点得到了证

① [美]钱德·拉萨克：《美和科学对美的探求》，载《科学与哲学研究资料》，1980年第4期。

实。韦尔在关于中微子两分量相对论波动方程的研究中，也是由于形式美的缘故而破坏了宇称守恒定律，在当时被视为"不真"而遭到冷遇。可是三十年以后，杨振宁、李政道的开创性工作证实了韦尔的美感直觉是对的。

科学家在基本粒子弱相互作用理论研究中发现，基本粒子可以由更小的夸克组成。在六十年代人们一般认为可能有三种夸克，即u、d、s，在这三个夸克中，u和d形成相似的一对，但s却没有伙伴。美国物理学家格拉肖说这三种夸克只能结成一对夫妻，还剩一个是独身。如果还有第四种夸克来保证这一独身夸克能有配偶，那么配置就会变得更整齐了。1974年在理论上引进了第四种夸克——c夸克，正好与s夸克配成一对。八十年代，物理学家进而认为夸克有三对美满婚姻，即上（u）——下（d），奇（s）——粲（c），底（b）——顶（t）。

由此可见，在科学创造中也是要有一定的美感直觉的。

英国物理学家狄拉克在学生时期就享受到了一种数学美，并被数学美所激动。对数学美的追求在他的科学活动中占据了一个中心的位置。1928年他在研究德波罗意物质波的波动方程的量子力学意义时，凭着自己的美感直觉，看出了电子必须具有波粒两象性。他用数学技巧使波动与粒子都配备固有矩阵，这正好表示了电子自旋的固有矩阵，把量子力学与相对论缔结成奇妙的姻缘。这个相对论性量子理论取得了巨大的成功，为原来各自独立的实验事实，如电子的康普顿散射、塞曼效应、电子自旋、电子磁矩和索末菲精细结构公式等提供了一种统一的具有相对论不变性的理论框架，并为氢原子提供了一种模型。这个方程是如此之美，可惜在某一点上"不真"，因为方程有一个解是负值，其物理意义表明能量是负的，也就是遇到了"负能困难"，无论如何修改方程都要破坏方程的美。为了保持这个完美的方程，他在1929年提出了一个与传统不合的"真空物理图景"，认为"真空不空"。1931年他又根据方程完美性的需要，正式预言了正电子的存

在，提出了反物质的概念。当1932年安德逊在考察宇宙线效应的过程中发现了正电子时，狄拉克方程的“美”就成了现实物理世界的“真”了。狄拉克的科学思想的核心是重视理论的内在一致性和数学美。他认为美的理论必然是正确的，美与真必然统一。如果物理学方程在数学上不美，那就标志着一种不足，意味着理论有缺陷，需要改进。

美在科学研究中之所以具有这种导向功能，是由于美不仅要合乎目的性，而且要合乎规律性，因此这往往能促使我们去探索和发现科学研究中既合目的性、又合规律性的美来。这对科学研究中的新发现和新创造，是十分重要的。

三、美的追求也是科学创造的动力

美在艺术创造中具有一种动力功能，艺术家对美的追求是艺术创造的动力之一。十八世纪的英国艺术家越诺尔兹就认为他们所从事的艺术就是以美为目标，他们的任务就在于发现和表现这种美。在德国作家莱辛看来，美是艺术家所遵循的法律。凡是为造形艺术所能追求的其它东西，如果和美不相容，就必须让路给美；如果和美相容，也至少服从美。由此可知，美在艺术家的心目中居于非常重要的地位，它差不多成了音乐、绘画、诗歌、戏剧等一切艺术形式的主要动力来源。

在科学领域里，科学工作者对美的追求也是科学创造的动力，美在科学创造中也具有一种动力功能。在伽利略看来，科学家的任务就是要去发现大自然的合理次序与和谐，也就是去发现美。居里夫人说她在科学工作中能找到“至美”的乐趣。彭加勒在《科学与方法》一书中指出，科学家研究自然是由于自然之美引起的愉悦，他们醉心于科学研究是对此种特殊的美以及宇宙和谐上之意义的追求。彭加勒在一篇短文中还认为，科学家研究自然并非因为这样做有用处，而是因为他从中可以得到乐趣；而他之所以能从中得到乐趣，那是因为它美。爱因斯坦认为把人们引向

艺术和科学的强烈愿望是人们总想以最适当的方式来画出一幅简化的和易领悟的世界图像，渴望看到这种和谐，是无穷的毅力和耐心的源泉。

海森堡对他发现量子力学时的感受作了这样的描述：当计算的最后结果出现在我面前时差不多已是早上三点钟了，能量守恒原理对所有项都成立，我不能再怀疑量子力学在数学上的坚实和条理。最初一瞬间，我深感惊慌，通过原子现象的表面，我正在窥探一个异常美的内部。当想到现在必须探明自然界如此慷慨地展示在我面前的这个数学结构的宝藏时，我几乎晕眩了。

由此可知，科学家对认识宇宙和谐的渴望，对美的追求有着强烈的审美感情，被爱因斯坦称之为是一种"宇宙宗教感情"。科学家之所以能够在艰苦的条件下长期从事科学探索，百折不挠，除了事业心的决定意义以外，在许多情况下，一个重要的原因就是由于他有着美的追求并能得到美的满足。科学家把科学研究当作艺术家创作绘画、音乐、歌剧等等一样，他们追求科学美的激情，也是科学创造的一种动力。

第三节　科学理论的审美评价

一、科学理论具有美学价值

在科学领域中，科学工作者按照美的规律创造的反映事物发展规律的科学理论，是科学工作者追求美的产物，科学理论必定具有美学价值。在科学家看来，科学理论的美学价值是科学家对人类的贡献之一。因此，科学理论的美学价值是应当引起人们高度重视并认真加以研究的一个重要问题。对于科学理论的美学价值，一些著名科学家有不少精辟的论述。

著名美国科学史家库恩在《科学革命与结构》一文中，根据科学史实，论述了科学革命中审美价值的重要性。他指出在新的科学规范代替旧规范时，新理论被说成比旧理论更美、更适合或

者更简单。在新理论的建立中，美的考虑的重要性有时可以是决定性的。

J.沙利文在《科学的精神》一文中曾指出，科学对人类的贡献有四项：第一是实际效用和经济上的贡献，第二是传播了客观的真理标准的观念，第三是科学的美学价值，第四是明了人在宇宙中的地位。他认为许多科学理论都是“超越的美物”。在数学中，优美的公式就如但丁神曲中的诗句；黎曼的几何与普兰克的钢琴合奏曲一样优美。一项科学研究常常是一项艺术品，不过不是文学艺术作品罢了。

爱因斯坦所发现的广义相对论，被朗道和里弗希兹看作是一切现有物理理论中最美的一个。玻恩也十分赞美，在他看来，广义相对论象是一件伟大的艺术作品，从远处看去真令人喜爱和值得赞美。美国天体物理学家 S·钱德·拉萨克认为广义相对论象一座最伟大的雕塑，从各个距离上欣赏，都能显露出美的新貌来。爱因斯坦在公布他的场方程的第一篇论文的末尾也写道：“完全理解这个理论的人，没有一个不为它的魅力所征服。”爱因斯坦认为一个物理理论的正确必须是“外在的事实证明”和“内在的完美”的统一。B·霍夫曼曾经指出，爱因斯坦的方法，虽然以渊博的物理学知识为基础，但在本质上是美学的、直觉的。……除了他是牛顿以来最伟大的物理学家之外，我们可以说，他是科学家，更是个科学的艺术家。

诺贝尔奖金获得者、英国现代著名物理学家狄拉克曾说过：如果要在两种理论——一种理论是更美些，而另一种理论更符合实验——之间进行选择的话，那么他宁愿选择前者。他还认为，理论物理学家把对数学美的要求，看成是一种信仰。比如，相对论之所以能够得到普遍的认识，就是因为它具有数学的美。

上述这些关于科学理论的美学价值的论述和看法，可以帮助我们认识到科学理论的美学价值是客观存在的。

在研究自然科学理论的美学价值时，特别要注意科学理论的

美学价值有多方面的表现。简单、深远、渺小、浩瀚、古拙……都可以是科学理论审美价值之所在。浩瀚的星体永不休止的巨大轨道以其深远引起天文学家对它的美的追求；显微镜下的细微物质以它的过于渺小引起科学家的遐想神往；地质年代的久远，沧海桑田的变迁，常使人赞叹造化的神奇；地下文物以其古朴引起人们对历史的缅怀追思；生物的奇妙结构与功能能使生物学家的内心产生美的喜悦，物理世界的奥妙常常唤起物理学家的美感直觉，数学方程式的美妙使数学家谱写出一曲曲美的乐章……如果不理解自然现象种种不同美的表现，那就不容易认识科学理论的美学价值。

二、评价科学理论的美学标准

人们评价一种科学理论往往要依靠几个标准：一是实践标准（这是最根本的标准）；二是逻辑标准（指科学理论在逻辑上有无矛盾）；三是经验标准（指科学理论与既往的经验有无矛盾）；四是美学标准。现在越来越多的人认为，美学应该参与对科学理论的评价，使得科学理论中的真与美统一起来。科学家们在自己的科学活动中已经自觉或不自觉地运用美学标准了。

科学家和美学家对于科学理论美学标准的提法并不是一致的。他们对科学理论的美有不同的说法。作为自然科学家的康德认为美是认识能力的游戏，而游戏则是美和真理之间的中项；培根认为美在于调和中的奇异；海森堡认为美在于部分与整体、部分与部分固有的和谐；哈奇逊认为美在于对隐含真理的寻求，在于真理的普遍性程度，在于知识的获得与证明，美还在于统一；开普勒认为美在于自然界中的和谐；泡里认为美在于困难的克服，并首先提议建立“精密的科学的科学”；彭加勒认为美来自自然各部分的和谐和秩序，并且纯智力能够领悟它，提出简单和深远两者都是美的；沙利文认为一个科学理论成就的大小，实际上就是它的美学价值的大小；希尔伯特认为漂亮而和谐的理论就是

美的理论等等。

根据许多科学家、美学家对于科学理论美学标准的提法，结合科学理论的审美实践，有的同志把科学理论的美学标准概括为简明、和谐、对称、统一、奇异、守恒等六条标准。我们认为，可以把科学理论的美学标准概括为如下几条：

（一）正确反映自然界的和谐、均衡和统一

自然系统是和谐、均衡和统一的。科学理论的美学价值之一就要能正确反映自然系统的这种内在特征。

从辩证唯物主义的观点来看，物质世界是统一的。统一能引起美感。自然科学家的任务就是要揭示这种统一性，建立起普遍适用的科学理论。因此，能够在一定程度上正确反映这种统一性的科学理论就具有美学价值，这种统一性的适用范围越广，就说明这种科学理论的美学价值越高。例如，牛顿力学的美学价值在于它把宏观物体的力学运动规律统一起来；麦克斯韦方程组的美学价值在于它把电和磁这两类运动规律统一起来；氧化说的美学价值在于它把燃烧现象和氧化反映统一起来；达尔文进化论的美学价值在于它把几百万种动物和植物的起源统一起来；地质成因理论的美学价值在于它把各种各样的地质变化现象统一起来。另外，在焦耳、迈尔对热与功的统一之中，在门捷列夫的元素周期表中，在爱因斯坦用 $E=mc^2$ 所表示的质与能的统一中、在广义相对论的引力、空间、物质的统一中，都会使人得到一种统一的美感。

自然界的均衡给人以一种稳定、平衡、均匀、对称的美感，因此能够正确反映自然界这一特征的科学理论也是美的。例如有关系统的稳定理论、平衡理论、均匀理论、对称理论就具有美学的价值。在科学理论中，对称给人以一种圆满、匀称的美感。在数学中，方程与图形的对称处处可见，这是数学美的重要标志。镜相对称、轴对称、中心对称、面对称等空间对称都能给人以美感。另外，时间对称（包括节奏、周期、旋律、可逆）、守恒对

称（包括各种守恒定律）等一旦被发现，常常使科学家由于窥探到自然界异常美丽的内部而感到极其兴奋。

和谐是事物和现象的各方面、各要素、各部分配合得当、井然有序、协调一致、匀称舒畅，是在多样化中的特殊的统一。科学家正是为了揭示自然界这种和谐的秩序。因此科学理论能否表现出自然的这种和谐始终是其美学价值的重要标准之一。例如哥白尼的日心说揭开了近代科学世纪的帷幕。以耀眼的太阳为中心，各个行星都以同心圆绕日运行是简明而和谐的，是美的。

（二）从尽可能简单的前提出发推出尽可能多的结论

在纷乱繁杂的自然表象中，概括出简洁明了的规律，这就是一种科学美。科学中公式就是这种美的表现形态。越是简单的科学理论，它的美学价值越大。一切科学理论都是符合逻辑简单性这一美学原则的。在进行理论概括、构筑理论体系时，这一美学标准尤其重要。例如，$T^2 = D^3$，这是开普勒行星运动三定律的数学公式，它表示行星公转周期的二次方与它和太阳之间的距离的三次相等。它简洁、优美，被人称为奇妙的“2”与“3”，令人感到一种简洁的美感。

（三）要具有新颖、奇特、大胆的想象

如果科学理论富有独创性，能够在前人可靠的科学工作基础上作出奇特、新颖的研究成果，这是科学理论的生命力所在，也是科学理论美学价值的所在。爱因斯坦的狭义相对论把一直被认为完全无关的时间与空间、物质与运动等概念联系起来了。原来运动中的物体长度缩短，而时间变长，这就是一种奇特。广义相对论也有奇特，一直认为光线是直进的，现在在引力场中居然弯曲了。四维空间更是常识无法理解的。相对论规律的奇异，使得整个科学界为之惊愕。正因为相对论如此新颖、奇异、大胆、富有创造性，它一旦得到确证，便给人一种极其强烈的美感享受。广义相对论被科学家们看作是一切现在物理理论中最美的一个。生物的遗传密码就更神奇了。数以万计的生命信息原来只是由

64 个密码(20 种氨基酸)构成，而这 64 个密码竟又是由四个字母(四个核苷酸:胸腺嘧啶 F、腺嘌呤 A、胞嘧啶 C 和乌嘌呤 G）通过三联体组成。四个核苷酸构成了整个绚丽异彩的生命世界，这就是一种奇异中的美。

(四）要经得起实践的检验

科学以能否反映自然和社会的本质联系为其第一要旨。美与真是统一的。凡是美的科学理论都是符合自然界客观规律的。韦尔假说及雷迈努金的恒等式只有在经过实践检验之后，才具有真正的美学价值。

(五）要能揭示各种科学研究对象在结构上的完整性和功能上的特殊性

一种科学理论越是能够透过研究对象的现象深入到其本质，越是能够揭示研究对象的内部结构，就越具有审美价值。对于牡丹、玫瑰花、孔雀、鸳鸯、森林、江河湖海和日月星辰等这些能引起人们美感的自然对象的研究所得到的科学理论的审美价值，人们一般比较容易理解。但是，对于涉及那些使人产生丑感的自然对象的科学理论的审美价值，人们就比较难以理解了。其实，只要能够揭示这些丑的自然对象结构上的完整性和功能上的特殊性的科学理论，是同样具有美学价值的。例如，从果蝇身上发现了染色体的基因理论，这一理论就具有很高的美学价值。而不会因为它的实验材料是果蝇而降低它的美学价值。

(六）要能充分反映自然界的转化过程

恩格斯曾经指出:“转化过程是一个伟大的基本过程，对自然的全部认识都综合于对这个过程中的认识”[1]。在自然界的进化中，存在着和谐、均衡、统一和斗争、瓦解、变化在一定条件下相互渗透、相互转化的现象。因此，研究这种转化的理论，也具有美学价值。例如能量转化定律、化学反应机理、火山爆发理论

---

① 《马克思恩格斯选集》第 3 卷，第 54 页。

等，都能给人以一种美感。

（七）要能用比较完美的数学形式来表达

科学家都认为，数学形式是完美的理论表现形式，它最能反映现实物质世界中美的事物。一个科学理论的美学价值，不但在于理论本身的科学内容，而且在于它是否能用比较完美的数学形式来表达。麦克斯韦方程组之所以能成为不朽的科学艺术品，不但是因为它反映了电磁现象的统一性，还因为它采取了极其美妙的数学形式，使电现象和磁现象在数学方程式中完全对称。凯库勒的苯分子结构理论之所以美，不但是因为它与实验事实相符合，而且是因为苯分子结构采取了完全对称的几何图形。费涅耳一开始提出的关于光的本性的波动说理论上并没有严格地用数学方程表达，因此难以与能用数学方程来表达的关于光的本性的微粒说理论竞争，也就得不到别人的响应。后来他决心钻研数学，终于使波动说也能用数学方程表达出来，不仅具有科学价值，而且也具有了完美的表现形式。

评价科学理论的美学标准，可以分为三个层次：最基本层次的美学标准是科学理论能否经得起实践的检验。第二个层次的美学标准是能否充分反映自然界的和谐、均衡和统一，能否揭示研究对象结构上的完整性和功能上的特殊性，能否充分反映自然界的转化过程。第三个层次的美学标准是科学理论是否符合简明性原则，是否具有新颖、奇特、大胆的想象，能否用比较完美的数学形式来表达。这个层次的美学标准可以从量和质两个方面来评价科学理论的美学价值，如越简明的理论越美，越新颖、大胆、奇特的理论越美，越具有完美数学形式的理论越美。

一个科学理论如果符合第一层次的美学标准，又符合第二层次美学标准三条中的一条，就可以认为这一科学理论具备了审美价值。但是这种审美价值的大小，必须要依靠第三层次的美学标准来衡量。

思　考　题

1.为什么说科学创造也是遵循美的规律的?

2.科学鉴赏力是如何形成的?它对科学领域中审美活动有什么意义?

3.如何正确认识美在科学研究中的导向功能?

4.为什么说在科学领域里追求美也是科学创造的动力?

5.评价科学理论有哪些美学标准?如何判断一个科学理论有无美学价值以及美学价值的大小?

参考书目

1.美与科学对美的追求《科学与哲学》1980年第4期。

2.科学中的美和对美的追求《世界科学译刊》1980年第8期。

3.论科学美《复旦大学学报》1981年第3期。

4.科学美《百科知识》1982年第12期。

5.科学发现的美学《科学与哲学》1981年第6—7期。

6.精密科学中美的含义[德国]海森堡·《自然科学哲学问题丛刊》1982年第1期。

7.自然科学理论也是"按照美的规律来建造"的《复旦学报》1983年第1期。

8.谈谈自然科学中的美学问题《南京大学学报》1983年第3期。

9.情感美学与科学美学《哲学研究》1983年第7期。

10.科学与美《科学学基础》科学出版社1983年版。

11.论科学美的本质《天津社会科学》1984年第1期。

12.试论科学美的实在性《复旦大学学报(社科)》1984年第3期。

第十二章　美在技术发展中的地位和作用

内容提要

在新技术革命中，必须研究技术美学，才能正确地认识美在技术发展中的地位和作用，充分发挥美在技术领域中的功能。审美功能是整个美的功能的一个组成部分。一件产品的功能可以是多层次多方面的，归根到底都是对人的功能。从好的功能去寻求美的形式，是一个正确的设计原则。随着科学技术的发展，总体环境的审美塑造成了技术美学的一个重要内容。在技术领域中存在着美学原则。按照美的规律进行设计，是设计现代化向工程技术人员提出的重要课题。随着技术美学的发展，迫切需要开辟多种渠道，为社会主义四化建设培养技术美学人才。

第一节　美和新技术革命

技术革命在我国的开展将大大加速我国经济建设的进程，促进我国社会主义物质文明和精神文明的建设。在人民群众不断增长的物质和文化需求中，日益明显地表现出了对美的渴望和追求，对产品的审美价值的要求。因此，如何按照美的规律进行生产，就成为新技术革命发展中必然提出的一个新的课题。这就对产品和工程的技术设计提出了新的要求。因此，我们应当认真研究技术美学，才能正确地认识美在技术发展中的地位和作用，才能充分发挥美在技术领域中的功能。

一、技术发展中的审美因素

早在史前时代，人们在石器加工和狩猎活动中，随着技术水平的提高，就已经形成了对称、比例、节奏等形式美的感受。旧石器时代，随着狩猎技术的发展产生了绘画。在新石器时代，随着编织和制陶技术的发展，产生了纹样图案。人们开始把实用性和艺术性结合起来，从而使产品具有一定的审美特征。

随着精神生产与物质生产的分化，艺术从实用技术中脱离出来，取得了相对的独立性。随着艺术的分化，人们形成了更明确的审美意识。这种意识又反作用于物质生产，使得物质产品不断充实了艺术和审美的因素。从我国商代浑和庄重的司母戊大鼎和四羊尊青铜器，春秋晚期精美的髹漆彩绘的几、案、鼓、瑟到十八世纪的罗可可实用艺术的富丽堂皇，体现了不同民族和时代的社会观念和审美理想。在手工业产品中始终保持着一定的艺术感，技术技能和艺术技巧是集手工业工匠于一身的。

十八世纪从英国开始了工业革命，机器生产取代了手工业生产。机器生产的出现，使工业生产的结构发生了变化。在生产过程中，由于生产设备的机械化，技术和艺术的因素产生了分化。产品的结构形式取决于生产中新的设计安排，在直接生产中消除了一切审美的因素。由于当时生产技术的限制和资本家对产量的追逐，把审美因素从物质生产领域中排挤出去了，工业制品的粗陋和精神价值的低下也使广大用户感到不满。英国艺术家威·莫里斯和约·罗斯金主张向社会提供实用与美观相结合的产品。

其后，比利时等国出现的新艺术派，主张在工业生产中要注重产品的合理结构，在材料的使用上大胆而坦率地显示出制造过程。1856 年出版的莱昂·德·拉博德的《论艺术与工业的结合》一书，提出要使工业革命与艺术使命在一个“艺术民族”的熔炉中溶合。法国美学家保尔·苏利约也指出：美和实用应该吻合，物品可以具有一种理性的美，它的形式应该是其功能的明显

表现。这些思想为技术与艺术、审美与物质生产的进一步结合指明了方向。

二、人的审美能力与技术发展的关系

科学技术可以转化为物质的生产力，促进生产关系的变革和整个社会的进步，也可以直接对人的审美能力的发展产生决定性的影响。而人的审美能力的提高和发展，又能促进科学技术的发展。

我们制造任何一种产品，为了实现它的功能，都要求它有一个最经济合理的最佳结构。这既要取决于使用哪一种材料和采用什么样的制造工艺；往往又要取决于当时的科学技术已经达到的水平。历史已经证明，那些能够实现一定功能的最佳结构形式将会逐渐纯熟化、自由化，成为美的形式。然而，随着科学技术的进步，由于新的材料、新的设备和新的工艺方法的不断出现，又提出了与之相适应的新的结构要求。这种新的结构就不能不和已有的美的形式发生矛盾。这样，那些能够更好地满足功能需要的新的结构必将代替现有的结构，新的形式代替旧的形式，新的美代替旧的美，而人们的审美趣味也就不得不有所改变。人类的审美能力基本上就是通过这样一个过程发展起来的。在这个过程中，科学技术的进步是促进这种发展的最活跃的因素。

技术的因素不仅在生产领域对技术美的发展起决定作用，而且通过艺术的物质表现手段和传播工具的革新，也可以影响艺术美的发展。假如没有毛笔这种书写工具的发明，便不会有我国独特的书法艺术和以墨色渲染见长的中国绘画。扩音器把一种轻声唱法推上了歌坛，电子乐器又开创了轻音乐的现代风格。电影和电视则打破任何空间和时间的限制，让千百万观众进入编导、摄影师和演员共同为他们创造的艺术天地。

我们强调技术因素的作用，并不否认整个社会上层建筑和意识形态对人的审美能力发展的巨大影响。在阶级社会里，人们的

审美观念带有一定的阶级性。政治、道德、宗教和其他文化因素比技术更能够直接影响一个人的审美趣味。技术的因素只有在社会总体结构中通过与其他社会因素的相互作用，才能发挥它的特殊作用。然而，在整个人类历史的长河中，其它社会因素与技术相比，却只能说是具有时间性的、属于某个局部的、多变的、甚至是偶然的因素。只有科学技术的进步才是一个必然的、永恒的因素，因为科学技术与人类不能中断的生产实践联结在一起，就某种程度、或者某种意义上说，技术是人的审美能力发展的决定因素。技术往往最后决定着人们对于一切美的爱好和选择。

今天，我们正面临一场以微电子技术、生物遗传工程和宇宙开发技术为中心的世界新的技术革命。它将给人与现实的审美关系带来什么新的变化？它对一般工业和建筑设计又将提出一些什么样的新问题？根据我们对现有资料的分析，主要有以下几个方面：

（一）随着新技术、新材料、新能源的开发利用，在各个生产领域都会出现一些具有全新结构、全新形式的新产品。

各种类型的机器人将具有特殊的造型和外貌。自由翱翔在茫茫宇宙空间的航天装置都具有一种奇特的造型，可能不再需要适用于地球上的如平衡、对称，流线型等形式美的法则。未来的建筑师和设计师们将在新的功能基础上不断创造出新的美，有可能建立起新的形式美的法则。

（二）随着大众传播媒介和现代交通工具的发展，不同国家、不同地区人民之间的交往日益频繁，各种信息往往以全球的复盖率影响具有价值观和审美观的每一个人。因此，一种产品在一个国家、一个地区只有一种设计风格的局面将被打破。所谓传统的民族风格、地方风格将会为千差万别、各具特色的个人风格所代替，并融汇成一种为许多民族和地方所共有的现代的风格。但是那些真正具有民族和民间特色的东西将由一般产品逐渐转入艺术领域，作为一种美的装饰或艺术品永远受到人们的珍爱。

（三）把具有好的功能的产品形式加以纯熟化、自由化，并不意味着一种产品只能有一个模式。高度发展的现代技术将使设计师有可能在更广阔的自由度内，利用功能因素去表现一些非功能的主观情趣，使广大消费者有更大可能根据个人爱好去进行多种多样的选择。日用消费品的生产将由大批量、单一品种向小批量、多品种的方向发展。未来的设计师和建筑师必须根据浩如烟海、瞬息万变的信息之流，遵循形式与功能相统一的原则，为社会创造出美的产品和美的环境。

（四）产品采用新技术、新工艺和新材料的现代化工业生产，为艺术设计展现了无限广阔的发展前景，特别是新材料的运用，不仅使大量的工业产品更经济、更适用，而且在造型和色彩上也更为美观和多样化。因此，艺术设计要富有审美的时代感，必须充分利用工业技术和材料方面的最新成就。

三、技术领域中的审美创造活动

现代化工业的生产方式使工业设计成为全部生产过程的主导环节，成为一种综合性规划，它把社会的、经济的和工艺的过程有机地结合了起来。从二十世纪开始，人们把注意力集中在研究和改进工业设计这一环节上。新的时代不仅要考虑科学技术的简捷性，要求我们经济地利用空间、材料、时间和资金，从而构成审美创造活动的起点，而且要求设计最佳地满足产品的使用目的，使其形象的审美特征寓于技术的目的形式中，使产品做到实用、经济、美观。从功能出发，达到功能、结构与形式的统一。也就是说，要围绕产品的目的和功能进行审美创造。这是技术美学的重要内容。而技术美或功能美是技术美学的中心范畴。

技术美或功能美的特征是产品具有合规律性和合目的性的形式。它物化了主体的活动样态，表现了对于对象的必然性的自由支配，凝结着人的创造性智慧、才能和力量，积淀着人的社会性情感、理想和愿望。

在考察探索技术美的时候，要注意到社会化过程与个性化过程的辩证关系，技术产品的风格应具有时代特征，需要随着技术的发展不断推陈出新。从审美因素的角度考虑产品设计，还应该使产品具有一定的信息传达功能，使产品的物质形态与其功能具有内在的联系，从而在产品与使用者之间能产生积极的相互作用；在结构和形式上应完成一定的审美变换，使其色彩、线条、平面和体积具有某种符号（如情调等情感符号）意义，并使其形式显出有序性等等。

技术美学对于工业艺术设计具有直接的指导作用。它不仅有助于适用形式美的规律实现产品的特定功能，更重要的是能提供满足人们的心理和情感要求的设计思想。

在功能、结构与形式的关系中，并不存在单一的对应关系。同一功能可以用不同的结构来实现。同样，同一结构又可以表现为不同的外观形式。因此，功能、结构和形式的关系具有一定的相对性。在功能、结构与形式的辩证统一中，要使功能因素始终处于主导地位，并通过挂钩形式的矛盾运动不断发掘新的功能。

技术美学对生产中审美形态的研究将进一步揭示出人的合规律、合目的的活动，人的自由的创造与美的本质的内在联系，将从千变万化的形式中探索人怎样按照美的规律进行生产。

从系统论的观点来看，一件产品、一座建筑、一台机器都是一个系统。任何系统都有一定的结构和功能。所谓结构，就是系统内部各要素在空间和时间方面的相互作用所表现出来的规定性。结构是功能的基础。功能只有通过结构，即通过系统内部各要素之间的相互作用才能发挥出来；功能是它的外部表现，表现为系统与环境之间进行的物质、能量和信息交换。功能与结构并不是单一的对应关系；有时同一种功能可以通过完全不同的结构发挥出来；而有着同一结构的系统处于不同的环境，与其它不同的系统相联系，也可以表现出不同的功能。一个人造的系统，一件产品、一座建筑或一台机器，人们之所以建造它都是为了能够

直接或间接满足人的某种需要，它的功能就表现在与人的关系上。离开了人的需要，它就失去了作为人的产品的存在价值。同一事物处于一个大系统的不同结构层次可以有不同的功能。因此，有人把产品的功能分为物的功能、对人的功能、对社会的功能和对环境的功能等等。但所谓物的功能、对社会、对环境的功能等等，最后也都要归结为对人的一定关系，脱离开人的需要，便无所谓其它功能。人的需要是多方面的。满足人的各种物质需要的功能称为物质功能，而满足人的包括审美的需要在内的各种精神需要的功能称为精神功能。这样，审美功能也就成为整个功能的一个组成部分。就一般产品来说，它的功能既要有物质功能，也要有审美功能。而作为一种特殊产品的艺术品是把满足人的审美需要作为它的主要功能的。

总之，一件产品的功能可以是多层次多方面的，但不管它如何复杂，归根结底都是对人的功能。我们可以把一件产品看成一个系统，把它的功能理解为系统与外部环境的关系，即产品与处于一定自然环境和社会关系中的人之间的相互作用；也可以把产品看做一个包括人在内的大系统中的子系统，这个大系统可以是人——机系统，也可以是某种生态系统或社会系统，把它的功能理解为这个子系统在大系统内与人构成的复杂关系。那么，产品的功能这个概念的比较完整的涵义应该是：具有一定结构的产品与处于一定自然环境与社会关系中的人之间的相互作用，通过这种相互作用可以满足人的某种需要，实现某种价值。这样，“形式服从功能”、“形式表现功能”或“功能决定形式”才是一个完整的正确的命题，才能作为我们研究工业和建筑设计中的审美关系问题，作为研究技术美学的一个出发点。

从好的功能去寻求美的形式，不仅是一个正确的设计原则，也为我们探索美的本质打开一条新的道路。好的功能的自由的形式给我们带来一种特殊的信息——“美”。这种信息已经随着它们的载体经过高度概括化、形式的自由化了，带有一定的模糊性。

所以说，美是形式自由化了的好的信息。在新技术革命的发展中，技术美学的研究与应用，将能更好地把工业产品的形式、结构与功能密切地结合和综合地表现出来，不断地创造和发展结构合理、功能好、又具有符合时代发展要求的美的形式的各种产品来。

四、总体环境的审美塑造

随着科学技术的发展，总体环境的审美塑造构成了技术美学的一个重要内容。但是，在资本主义社会，由于追逐物质文明和物质享受而鄙弃审美文化、鼓吹技术至上和否定精神价值与道德标准等等，从根本上限制了社会生活过程的合理化，因而也限制了总体环境的审美塑造的广泛开展。

只有在社会主义的条件下，才真正有可能使物质生活与精神生活协调起来，才出现了对社会生活进行合理引导和规划，这样就有一种工业艺术，它的最终的宏伟目标是整个人类生活成为尽善尽美的生活，建造美丽的城市、乡村，以及房屋、家具、服装和日用品等等。这就是总体环境的审美塑造问题。

苏联当代教育家苏霍姆林斯基提出建立一种最佳环境来促进人的全面发展的理论。对于学生说来，这种环境包括社会环境、家庭环境和学校环境。那么，对于一般社会成员说来，这种环境则主要是生活环境和劳动环境。劳动和生活环境的审美塑造，不仅关系到提高劳动生产率、增加人们的生活内容和情趣，而且为审美教育，为促进人的精神个性全面和谐的发展提供了物质条件。

劳动环境的审美塑造是工业技术进步和生产组织合理化的重要标志和内容，它体现了人改造客观世界所达到的水平。劳动环境的审美塑造并不限于一般意义的美化和对于水质、噪声、大气、垃圾污染的排除，它还涉及一系列人——机——环境系统工程的问题：设备结构，形式的设计和性能的改善，工作地的组

织，生产线的排列以及音响、色彩的处理。它不仅涉及劳动主体在生产过程中的活动状态，而且涉及劳动主体在生产过程中的情感反应。劳动环境审美塑造的目的，在于使劳动成为具有情感起伏的旋律和节奏的美的创造。

城市是社会生活的空间组织形式。一个理想的社会生活环境不仅是一个良好的生态平衡系统，而且是一个具有丰富的物质和精神的有机整体。工业的布局、居民区、园林、绿地、花圃的设置、文化娱乐设施的建立，不仅关系到环境的保护和经济生活的组织，而且反映了一个时代生活秩序的和谐感和节奏感，通过城市的面貌直接反映出一个时代物质文明和精神文明的发展水平，其中也体现出人们的审美情趣和理想。城市环境的审美塑造要把技术美、艺术美、自然美和社会美有机地结合成一个整体。在城市中，不仅有以实用功能为主的建筑群和技术设施，而且有表现政治和伦理观念的纪念性建筑和雕塑，以及体现自然美的园林花圃。它不仅是人民物质生活的保证，而且为人民精神生活的丰富多彩提供了物质前提，为人民群众的不同爱好和志趣提供了一个广阔的活动天地。这不仅增加了人们的生活情趣，而且有利于个性全面和谐的发展。

可以预见，在世界新技术革命发展的浪潮中，随着我国现代化进程的发展，美在技术领域中的功能将得到充分的发展，技术美学的研究将有力地促进我国社会主义物质文明和精神文明的建设，为四化建设增添光彩。

第二节　技术领域中的美学原则

目前，我国某些商品的一个突出问题是产品的造型和外观不美，包括装璜欠佳，特别是缺乏时代感，给人以陈旧的感觉。其重要原因之一是缺乏技术美学、消费心理学以及工效学等方面的考虑。

我们研究和应用技术美学，通常把技术美学放在"设计研究"部门之中。设计，当然包括技术设计，造型设计，装璜设计等。各种工程建筑、工业产品的技术生产工艺过程，内部构造和外型式样，室内的布置与装璜，以及供人活动的场所等等，都必须应用技术领域中的美学原则。只有掌握各种工程建筑和工业产品变化的规律与趋势，善于应用技术领域中的美学原则，设计和生产出来的产品才能具有较高的审美价值，才能符合时代的要求，符合流行型式，符合人们的审美要求，博得人们的好评，获得较大的经济效益。如果不掌握技术领域中的美学原则和消费心理学的知识，设计的工程建筑和产品缺乏新意，审美价值不高，竞争力就不会强，经济效益也不会好。这就告诉我们，加强对技术领域中美学原则的研究，不仅是十分必要的，而且也是非常现实的。

那么，在技术领域中有哪些美学原则呢？根据对现有资料的分析，我们认为，技术领域中主要有以下几个美学原则：

一、技术领域中的第一个美学原则是科学性

从事技术美学的设计工作，必须了解工程建筑和产品的使用要求、使用环境、有关工程建筑和产品的技术标准等。使各种工程建筑和产品的设计符合技术规范的要求，符合工效学的要求，各种仪器仪表布局合理，使用方便，造型和色彩等和谐协调，使工程建筑和产品具有科学性和合理性。

科学性的另一个方面是增加整体和谐美。有些产品虽然搞了不少装饰，但工艺水平低，加工质量很差，不能给人美感。如果一个产品是金属加工的外壳，则要求加工的精度高，以便给人一种高级、细致的感觉。例如，一台收录机或电视机，顾客首先要求外观上的"高级"与"美观"，因为它不仅是听录音或看电视的工具，而且也是观赏的摆设。因此，外壳的造型、冲压技术、电镀技术、信号显示方式的优劣就显得很重要了。

现代化的港口码头建筑，大坝和水电站枢纽工程建筑，拱形

桥梁建筑和高大的房屋建筑，华丽、典雅且富有气势，并显示出与环境的和谐。现代化的汽车、船舶、飞机的流线型造型与和谐的色彩，常常使我们领受到美的快感，而它的设计都有着物理学等基础科学和许多技术科学的科学依据。

二、技术领域中的第二个美学原则是实用性

工业产品，包括生产工具和生活用品，它们首先是为了满足生产和生活中的实际需要的。美与实用一定要相结合，美是为实用服务的。技术美学要与工效学结合在一起。美应当与效率、安全、舒适等要求相结合。工业美学的奠基人和开拓者，世界商品设计家，流线型设计的先躯者雷蒙·洛埃维在谈到设计的商标应当与实际条件下应用相结合时指出，合适的标记，对于销路是至为重要的，应当在加油站、运油车、炼油厂、工作服、油罐子等各方面都印上同样的标记，这种标记应能在各种气候条件下，不论刮风下雨、起雾下雪，都能清晰可辨。因此，各个石油公司争相找他设计商标。

物品的实用，是由它的自然性质，包括物理性质、化学性质等决定的。审美价值是服务于工业产品的实用价值的。如果把实用价值都看作是商品的内容，那么，审美价值则是它的形式。内容和形式的关系，是内容决定形式。使用价值决定审美价值，技术决定艺术，经济学决定美学。这是技术领域中所应遵循的基本的美学原则。

由于技术美学研究的不是一般的艺术设计，它总是与具有某种实用价值的具体实物相联系的。因此，艺术设计中所追求的“美”，首先必须与“用”，即适用、效率、安全、舒适等实用要求相结合。如造型新颖、别致的风镐手柄、拖拉机操纵杆的握柄和自动机操纵舵等各种工具柄，在设计上就充分利用了人手的拇指球肌和小指球肌的天然减震能力，避免了对掌心和指骨间肌肉的过重压力，使用起来十分自如、舒适。现代高速运转的车床，由

于其部件被尽量地隐蔽在内部，摇把、开关、手轮、踏板被安装在最便于操作的位置，不但使车床的外型显得美观了，还有利于工人迅速和安全地操作。

技术美学应避免脱离使用的美。一幅画、一件雕塑可以没有任何使用价值而无损于它的艺术性。但是，一项工程，一件产品或家具如果不能使用，再美也是废物。因此，技术美学的设计家必须考虑它的使用价值，是否符合人们的习惯和给人以安全感等等。又如铅笔、圆珠笔的设计，也是既应考虑到新与美，又应考虑便于使用。

国外有一门新兴的家庭工效学，专门研究各种家具的设计如何适合人体测量的标准；各种厨房设备怎样美观适用；各种卫生设备如浴池等的设计如何既美观又易于清洗，以及如何使大人、小孩使用方便等。

技术美学的设计者在这些方面积极地开展技术美学的研究和应用，这对提高我国产品的质量，打开国际市场的销路是有很大意义的。

三、技术领域中的第三个美学原则是流行性

随着现代科学技术和工业化生产的蓬勃发展，以及人们审美要求的不断提高，人们对于产品的审美标准。也在发生着迅速的变化。因此，艺术设计必须掌握这种变化着的审美观念，不断创造出最能体现出时代美的产品。旧式家具以雕刻花纹和古典花纹为美，然而，这种家具在今天只是作为过去时代的文化遗产才受到珍视，那些弯曲的支柱、复杂的雕镂花纹、镶嵌装饰，早已不符合今天时代的审美要求了。经过周密设计的现代式样的家具，比例匀称、线条简洁、造型高雅、颜色和谐、更富有时代的气息。现代时装款式和色彩的发展变化更是日新月异。服装的设计生产，势必要及时掌握和预测流行色彩和流行款式，根据不同季节和不同年龄、不同职业的人对服装的不同要求，不断提供丰富

多彩的符合时代审美潮流的新型服装，改善衣饰，美化生活。

在技术美学或者工业美学中，美学原则可以充分发挥它的主动性和创造性。技术和美学之间的关系，是对立的统一。审美价值和艺术设计，往往对于使用价值和技术设计，起着促进作用。商品设计家在调查研究过程中，将想象出商品未来的审美形式，这些审美造型，既适合实际用途，又能应用当时所能达到的技术条件来进行生产，这往往会在原有的生产技术条件下促进产品的更新换代，按技术领域中的美学原则来说，就是满足消费者和购买者的新的物质需求和精神需要。所以，技术美学很注意审美要求的发展，即流行性的原则。一种优质美观的商品设计，可以使人民群众喜欢、热爱。"流行性"是人民群众日益增长的物质文化需要在审美中的反映。流行性的概念，包括着一定程度的时髦性这种不稳定的审美因素，应当从流行性中分析出来并排除出去。商品设计家应当从这些不稳定的因素中寻求其中稳定的因素和同步趋势。例如，二十世纪以来，交通工具和日用产品中流线型的趋势，战胜了古典主义的繁文缛节、精雕细刻；简化趋势战胜了复杂化的趋势。在家具和服装设计中，也有这种同步的趋势。所谓同步趋势，就是美学中所说的整齐一律、对称和谐、简洁明快等稳定性因素。服装设计中的衣领和裤脚，似乎是两种不同的形式美，但它的流行趋势，也具有协调中有变化，变化中求协调的特征。

人们的审美需要和爱好受社会时尚的影响而变化，有些东西式样过时了，即便它本身是美的、也不再受到欢迎。例如，有些老式的汽车，它的线条、构造都不错，但一旦过了时，就显得落后了，人们就不愿买它。工业产品与一般美术作品不同，一幅名画过了几十年、几百年都不存在落伍问题，而工业产品的外形如不改变，即使性能不断改进也不会受到人们的欢迎。所以，从事技术美学的工作者，必须具有敏锐的时代感，善于在国内外千变万化的新产品中掌握它们发展变化的趋势，顺应时代潮流，创造

出反映当代风格的美好的新产品，

四、技术领域中的第四个美学原则是国际性

许多工业产品是国际通用的，可以互换或共同组合使用。因此，产品除了在技术条件上要考虑采用国际标准外，在美学设计风格上也应考虑与国外类似产品的相互协调，否则联机使用时会显得格格不入。客户在定货时也很重视这一点。有些日用品也存在一个协调问题，也应考虑国际上的流行式样，不然难以进入国际市场。例如，家具的出口应充分考虑使用对象，目前，国外办公室家具日益现代化，出现了所谓"灵活办公室"，各种家具注意组合。近年来家庭家具出现了复古倾向，一些雕刻的柜子、彩缎沙发套和仿古式样的台灯等又变得流行起来。

要使工业产品在国内外市场适销对路，除必须注意造型、质量、花色、规格、批量、包装及贸易业务条件（如交货、履约）外，色彩能否符合潮流也是举足轻重的。我们的生活不能没有色彩，色彩对于丰富生活美是很重要的。在色彩中有"流行色"。流行色通常是由几组经常变换的色调组成，每组色彩又由不同色相、色度、纯度的颜色搭配而成。流行色具有时代性、社会性、民族性、季节性和演变上具有规律性等五个特点。人们要求和谐，要求既统一又有变化，要求色彩秩序化。这一点在进行流行色研究时很值得注意。

社会性在国际市场上较突出。一旦流行某一个颜色，不仅在纺织品上，而且在雨伞、橱窗布置、商品装潢、甚至在沙发套、床罩窗帘、灯罩、靠垫，地毯等装饰织物上。都会出现这个流行色。如1979年日本流行紫色，一时连杂志、画报的封面封底都是紫色的。1980年美国流行紫色，妇女的服装、鞋帽以至提包、腰带都是紫色的。每届西德法兰克福国际衣料博览会上，不但来自几十个国家的数百个展览馆里几乎完全一致地表现当时的流行色，而且连西德其他城市的所有时装店，也是按最时新的流

行色来布置的。

据日本流行色协会副会长黑井成一先生来华时介绍，在日本，能跟上流行色彩和款式的成衣，每件售十万日元，而过了流行期的衣服，连五百日元一件也卖不掉。这个协会所支持的福井精炼株式会社的十八个企业，虽经历1945年战争、1949年地震等天灾人祸，但由于抓住流行色与品种调研，使产品始终适销对路，因而发展得一直很快。而美国时装业中的中小企业，因调查预测工作不成功，在十年内竟倒闭了80%。

我国过去对"流行色"没有认真加以研究，因此，出口产品的色彩缺乏时代感，因而大大影响了销售。外商对我国设计的真丝印花绸的花型和质量都较满意，但对配色不满意，认为色彩千篇一律、陈旧、没有时代气息，结果，影响了成交额。有的客户要了花样，却把配色改成他们所要的流行色彩。我国著名图案设计师蔡作意出国考察后分析，我国许多质地优良、工艺精细的纺织品、皮革制品和室内装饰品等，之所以不能打入国际市场或卖不出好价钱，重要原因之一就是色彩不符合世界潮流。

法国、意大利、西德、西班牙、瑞士、美国、日本、罗马尼亚、波兰。匈牙利，中国等都设有流行色专门研究机构。为了综合协调世界范围内的色彩流行趋向，还有由包括中国在内的十七个国家组成的国际流行色协会，每年3月9日召开色彩专家会议，研究全球流行色彩。并较正确地预报十八个月后的流行色。国际流行色协会1983年8月在巴黎召开的第41次色彩专家会议上，确定了向世界发布的1985年春夏季26个流行色彩中，有我国提供的象牙白、浅钴蓝、浅豆沙和浅嫩黄四个色彩。这些都说明了技术美学中国际性原则的重要性。

现在我国除研究流行色较早的纺织行业外,轻工、工艺美术、仪表、机械、船舶、商业、旅游、冶金等部门也都以极大的兴趣先后开始进行流行色的研究与应用了。随着社会主义四化建设事业的发展,我国对流行色的研究工作也将会有进一步的发展。

第三节　美和工程技术人员

宏观与微观两方面的科学发展，反映到工程技术的设计艺术中，开拓了一个又一个新的领域。这些领域的开拓，使技术和美学的结合、生产品的艺术化，成为一股不可抗拒的时代潮流。这就要求工程技术人员在工程技术的设计中把技术设计和艺术设计结合起来，把技术设计提高到艺术设计的水平。因此，工程技术人员应当掌握美学理论知识，不仅要真正"懂得艺术和能够欣赏美"，而且要善于运用美学理论，特别是运用设计美学、工业美学等理论，按照美的规律来进行设计。这是设计现代化向工程技术人员提出的重要课题。

一、美学对工程技术人员设计的指导作用

设计的本质就是创造，它既是按照美的规律造型，也是审美，是美和用两者的统一。设计必须在美学思想的指导下进行。

从工业、工艺设计到产品的诞生，物质的作用是第一位的，美对精神的影响是第二位的，这是首先要肯定的。但是，应该看到，当产品的物质功能条件一旦解决时，那么，产品的美的属性即审美功能马上就上升到第一位。例如，现代许多产品，无论是家具、服装、电气产品、化妆品之类的轻工业产品、还是飞机、汽车、列车、船舶、机床之类的重工业产品，在质量达到相等水平的条件下，它们在国际市场上的销路和竞争能力，起决定作用的往往是审美的因素。造型的美学意义和经济价值，已经成了产品的主题，成了一个必须重视的问题。我们过去在一些工程（包括水电站、港口码头、车站等）建筑和很多产品的设计中，时常掺杂着丑的东西，其原因是复杂的，其中最主要的原因，是设计者的美学修养不足，特别是设计美学、建筑美学、工艺美学和现代装璜学等的修养不足。工艺设计和技术设计相结合，要扬美避

且，工程技术人员就要研究和运用美的规律和法则，研究工艺美学，这是设计学的核心。美学不仅是工程技术人员设计创作的尺子，而且是认识事物美的法则，更是高、精、尖新产品的冶炼炉。缺乏美学指导而设计的产品，在审美功能上往往是低层次、低水平的，它既不能打动人，满足人们日益提高的审美要求，也就不可能适应当代生活。所以，"美学是设计的灵魂"，这在许多发达国家已奉为一种"金科玉律"。

造型新型美观、色彩艳丽大方的客车犹如一座流动的建筑体，一件艺术品，它可以给人以美的享受。客车色彩和分色带的分布设计，就是客车外观设计的重要环节。客车色彩还可以烘托和美化环境。客车奔驰在田野的宽阔的公路上。行进在城市繁华的街道上，它的色彩可以与城市和农村的环境构成一幅动与静相和谐协调的美。这也说明了美学对工程技术设计人员设计的指导作用。

美学对现代化的工程技术管理也有着重要的指导作用。要搞好现代化的管理，就要求工程技术管理人员必须要有美学理论修养。他们掌握了美学理论知识后，就可以运用美学理论知识，特别是运用技术美学知识，提高管理水平和效益。例如：

1. 用美学原理进行总体环境和建筑布局，并抓好环境绿化，形成一个优美的环境。

2. 根据色彩的美学原理，协调车间色彩，车间光线，给人以置身大自然的美感。

3. 改善车间空间环境，调整车间人和物之间的秩序，使车间中增加动态美感和静态美感。

4. 以音乐减轻工人的疲劳，用美妙的音乐恢复精神。

国内外的实践都证明，播放轻松抒情的音乐，放松工人紧张的神经，使他们的心理和生理恢复平衡，重振精神，再投入紧张劳动。人们以审美愉悦的心情投入生产，不仅可以增加产品数量，而且可以提高产品质量，提高劳动生产率，有利于发展生产

力。

总之，美学理论的运用特别是技术美学的运用，可以使工程技术管理人员将现代化工程和企业的管理提高到一个新的水平。

二、现代化的建筑设计人员要掌握美学原则

建筑美作为美的一种特殊形态，它是以建筑物为物质载体的。建筑物是一种社会物质产品，建筑的用途，首先是满足物质实用功能的需要，它的包括审美价值在内的精神功能是以物质实用功能为基础的。所有这些方面，都有赖于通过复杂的技术手段，使用材料、设计结构、组织施工才能得以进行和实施。现代科学技术的进步，深刻地影响着人们对建筑的审美观念；要使现代建筑满足人们的新的审美需要，归根到底还是取决于现代建筑的科技水平。要使现代化的建筑设计不仅要符合物质性、技术性和实用性的原则，而且还要符合美学原则，关键是现代建筑设计人员要有美学修养。

建筑并不完全等同于一般的工程技术，建筑与一般物质生产、物质产品的区别在于，它是人们更自觉地按照美的规律建造的，它以综合技术为基础，通过塑造空间与实体相统一的艺术形象，给人以持久的、强烈的审美感受。

早在公元前一世纪，古罗马奥古斯都时期的军事工程师维特鲁威写的《建筑十书》，归纳出建筑的三大要素就是：适用、坚固、美观。这里，适用指实用功能问题，坚固指技术结构问题，美观指审美价值问题。二千多年来的各种建筑，都没有脱离这三项基本要求。其中，审美价值问题也始终是建筑设计必须考虑的一项美学原则。

建筑的特殊性是兼有技术和艺术的特征，并且是这二者的和谐统一。因此，对建筑美的特殊性，也就必须从建筑技术与建筑艺术相统一的关系中去发现和把握，概括地说就是：建筑美是建筑技术的艺术表现。也就是说，建筑美是通过建筑形象表现出来

的。

无论从建筑本身，还是从建筑的美的要求来说，都要特别重视建筑空间和空间形象的创造，都要十分注意处理好空间与平面、空间形象与实体形象的主从关系，使二者达到和谐的统一。例如，较大的平面，一定要有较高的高度从而组成较大空间与之相适应，才能使人们活动于其中时有舒适感。一个大型火车站的候车室，如果没有开阔高大的空间，就会在人们心理上产生一种压抑感，这样就很难给人以美的享受。一座公共建筑物的楼梯，如果不是放置在人们的视线明显之处，一定会使初来者东寻西找产生烦燥的心理。因此，如果在现代化的建筑规划和设计中，把主要精力用于平面布置和外形处理，而忽视建筑的空间尺度、比例、分隔、组合、渗透、变化等，不但会妨碍使用，也不符合审美要求。

建筑美，建筑的艺术形象，凝聚了建筑设计人员的审美意图和审美理想，反映了特定时代的主题，蕴含着审美评价的社会内容，表现了人类的创造才智和情感，因此，它能引起人们的某种审美感受。建筑的美，建筑的艺术形象所包容的思想内容（审美理想和审美意图），是通过具有功能工程技术内容的物质生产作为手段，并以物质产品的形式表现出来的。建筑中的功能、工程技术和艺术，也就是在这样的关系上联系起来、统一起来的。对于建筑形象的创造和审美来说，正确地运用和理解象征手法，有着特殊重要的意义。这种特点，突出地表现在一些古代宫殿建筑、宗教建筑、园林建筑以及各种纪念建筑上。建筑很难以物质几何体的有限形式直接描绘生活，表现情感，它就往往借用象征手法来昭示某种主题思想，显示出建筑形象所反映的民族的和地方的、历史的和时代的特征，增强形象的艺术感染力和审美效果。

建筑艺术形象反映了一定的社会审美内容，这是建筑美的决定因素，但并不是建筑美的全部含义。要全面认识建筑美，就要

进一步从任何审美创造都要正确处理内容和形式的角度，来认识建筑艺术形象是怎样综合运用形式美的法则塑造起来的。建筑的内容与形式的关系问题，是非常复杂的。建筑作为包含多种要素的综合体，可以从多种角度、多个层次去分析它的内容与形式的关系。从功能与结构的关系来说，功能是内容，结构空间是形式。而从建筑的空间作为内容与建筑的实体作为形式的关系来看，实体造型是由功能技术决定的。从根本上说，建筑形象要服从于功能又体现功能，功能技术作为建筑的内容决定着实体造型这种建筑的形式。实体形式对空间内容是有制约性的。比如，不能用住宅式的实体形式，来处理剧场空间内容的需要；也不能把体育馆建成百货商场那样多柱的形式。同时，要认识到，实体形式对空间内容还有促进作用。例如,大的结构形式促进了剧院、体育馆内部空间的进一步发展；超高层的实体形式也发展了公寓、旅馆、办公楼等内部空间的功能，以至建起了适应综合性多功能需要的“空中城市”，如纽约的国际贸易中心、东京的阳光城等。从审美意义上说，对实体形象进行综合性的艺术处理和审美塑造，即按照形式美的法则使建筑的技术原理与艺术的表现手法有机地结合起来，可以使建筑的整体形象更美，进而达到人们既要使用，又能获得审美享受的全面功能的要求。

建筑艺术形象的造型，离不开对形式美法则的运用。比如：人工与自然、建筑气氛与自然气氛、调和与对比、多样与统一、自由与规划、对称与均衡、活泼与严整、丰富与简炼、封闭与开朗、稚拙与纤巧、粗犷与细腻、浓郁与淡雅、明快与晦暗、多与少、虚与实、冷与暖等关系的处理，不仅是一些技术问题，而且与形式美法则和其它相关艺术的表现手法的运用都有密切的关系。

随着建筑实践的发展，人们提出了“人、建筑、环境”三位一体的系统理论，使建筑学、美学以及心理学、生态学互相渗透，进一步推动了建筑和建筑艺术的发展。现代化建筑设计的内容，

也成了对环境各方面的综合设计。环境是建筑创作的源泉，是打开建筑设计人员“美感”的一把钥匙。建筑必须要对建筑周围的自然和人工各种条件——地形、地貌、树木、草地、流水、池塘、道路、广场、已有建筑、文物古迹、绘画、雕塑、乃至阳光、空气、声音以及周围色彩的感性特征等作综合分析研究。要求形成总体环境的审美塑造，做到建筑与周围环境的完美统一，显示出整体多样统一和谐的美，同时，又有着建筑自身独立的审美价值。例如，屹立在“世界屋脊”上的拉萨饭店是我国近年来建筑中的杰作。它与举世闻名的布达拉宫遥遥相对。这座由一幢七层高的主楼和一系列附楼组成的建筑群，采取以几何状的厚实矩形块体为基调，高低错落有致；建筑物上点缀着洗炼粗犷的藏式装饰，整个建筑与西藏高原的自然风貌和西藏地区原有建筑风格浑然一体，在远山的衬托下，给人以和谐、质朴的美感。

三、开辟多种渠道，培养技术美学人才

我国著名的科学家钱学森指出，技术美学是一门把美学运用到技术领域中去的新兴科学。技术美学研究一切技术领域中有关美的问题，研究技术领域中的审美普遍规律。技术美学研究各种工业产品的外型、功能、色彩。装饰及包装、装璜、广告等方面的艺术设计，力求满足顾客的应用与审美的需求；研究厂房布局、建筑物设计、车间内部的排列、装饰、光线、色彩，音响的适当运用，噪音的消除，研究能减少劳动者体力与精神疲劳的生产格局，环境的净化、绿化和美化，力求提高工效，提高劳动者身心健康水平和文明素养。研究人周围的环境，首先是劳动物质环境以及劳动成果的审美改造的规律。概括起来，技术美学是研究劳动过程和产品的艺术设计中的美学问题。产品的艺术设计，是技术美学研究的中心内容。它既是确定产品形态模式的技术设计活动，又是一种艺术和美的创造，推动工业的飞速发展，满足社会和人民对美的需要。

目前，技术美学在世界各国被广泛应用于工程和工业产品的艺术设计实践。因此，国内也有人把技术美学称为“设计研究”。随着现代社会和科学技术的发展，技术美学的应用范围不断扩大，在钢铁、造船、机械、造型设计、建筑、运输、商业、农业、外贸、管理服务、城市建设、环境保护、甚至医学和科学研究中也都开始研究和运用技术美学。现在，从人民日常生活中使用的陶瓷、玻璃和塑料器皿，到自行车、汽车、轮船，飞机，火车等交通工具，以至宇宙探测器和人造卫星，都有一个造型设计的美学问题。从人们日常穿戴用的衣服装饰，到工业品的包装设计、装璜艺术，以及人们居住和游览的各种民用建筑、美术建筑、动植物园、博物馆和科学馆、文学馆，都有一个建筑美和环境美的问题。现代各种日用的电器设备，如电风扇、电冰箱、洗衣机、录音机、电视机等，也有一个造型的美观问题。研究这些劳动产品的使用功能、材料制造和质量，是技术问题；而研究这些劳动产品的造型、装饰和审美功能，却都是技术美学、工业美学的问题。

所有这些都说明，工程技术人员不仅应具有专业技术知识，而且要具有美学理论，特别是技术美学知识，要成为把技术设计和艺术设计结合起来的技术美学人才。这对我们全国理工科高等院校的人才培养提出了一个十分重要的新课题。

技术美学人才的培养，对一个国家工业产品改变面貌，打入国际市场将会产生不可估量的影响。正因为这样，所以许多国家都十分重视技术美学人才的培养工作。西德、英国、日本、苏联和东欧各国（罗马尼亚、南斯拉夫、保加利亚、捷克、波兰、东德），奥地利、比利时、荷兰、法国、加拿大、澳大利亚、巴基斯坦等国都设有技术美学的研究和实验机构。一些国家已办起了各种学校，专门培养技术美学人才。1939 年德国办起了国立“包豪斯学校”，对欧洲包括苏联在内的技术美学发展有很大的影响。1933 年被德国法西斯勒令解散，它的一部分成员逃到苏

联，后来成为苏联从事技术美学教学和设计的专家。美国从三、四十年代开始重视技术美学的研究与运用，注意工业产品的艺术设计，并且相继创建了约五十所有关工业产品的艺术设计的各类学校，专门培养和训练这方面的人才。美国的汽车制造工业曾经一度在国际上处于垄断地位，其中一个重要的因素，就是它们的外形和式样新颖、美观、符合消费者的审美趣味和爱好。日本在五十年代初，就在不少大学里开设了艺术设计课程。苏联在1920年11月20日，列宁亲自签署了苏联人民委员会关于建立莫斯科国立高等工艺美术学校的命令，规定这个学校的宗旨是培养高度熟练的工业艺术技术人员，并且同时培养这方面的教学人员和有关的组织领导人员。后来，莫斯科国立高等工艺美术学校改为莫斯科高等工艺艺术学院。列宁及其夫人克鲁普斯卡娅亲自前往这所学院了解情况，非常重视学院的建设。1967年苏联成立了中央教学实验艺术学校。技术美学的研究人员从1962年的76人已增加到1982年的2070人。

1962年9月12日，德意志民主共和国设立了高等艺术设计学院。此外，英国还充分利用广播、电影、电视、书刊、讲座、广告等一切宣传手段，传播技术美学知识。其他一些国家也办了不少技术美学的刊物。利用多种渠道，扩大影响，培养人才。

思 考 题

1.美和新技术革命的关系如何?

2.美在技术领域中的功能怎样才能得到充分的发挥?

3.在技术领域中有哪些美学原则?

4.为什么说把技术设计提高到艺术设计的水平是设计现代化向工程技术人员提出的重要课题?

5.理工科大学生怎样才能成为技术美学人才?

参考书目

1.美学苑园展新葩——技术美学概论《美学译林》1983 年 4 辑。

2.技术美学研究在我国的初步开展《文学研究动态》1983 年第 9 期。

3.技术美学及其在我国的初步开展《社会科学动态》1983 年第 12 期。

4.论建筑劳动美学〔匈牙利〕V 塞卡著，《哲学译丛》1981 年第 6 期。

5.试论生产美学《新华文摘》1982 年第 2 期。

6.《技术美学丛刊》，安徽科学技术出版社出版。

7.略论生产美学《理论月刊》（中共中央党校主办）1985 年第 2 期。

第十三章　美在艺术创造中的地位和作用

内容提要

艺术创作，是艺术美得以实现的关键环节。进行艺术创作，离不开艺术创作的主体——艺术家。艺术家所进行的艺术创造活动是通过其审美意识的形成与外化而得以实现的。艺术家的审美意识与世界观及个人诸方面的修养有着密切的关系。在艺术创作过程中，艺术家首先在生活与实践的基础上形成审美感受，审美感受的积累与升华便引发创作冲动，进而进入艺术的构思阶段，当艺术构思的内容通过艺术表达物化为某个具体的艺术品时，创作过程便初步完成。艺术创作不仅与艺术家有关，而且也与艺术批评有关。艺术批评一方面将欣赏者对作品的认识与看法传导出来，勾通创作与欣赏的联系，另一方面通过对作品的独特认识、理解，帮助欣赏者正确理解作品，提高欣赏者的鉴赏水平，从而使艺术的诸功能得到充分的实现。

艺术创造过程，是由许多环节所构成的，其中，艺术创作和艺术批评是两个较为主要的环节。在艺术创作这个环节中，艺术家首先形成特定审美意识（在这种意识中，既有现实美的内容，又有艺术家关于美的创造性内容），而后经过创作过程将审美意识物态化为艺术品，从而创造出艺术美。在艺术批评这个环节中，艺术批评家则以美的不同标准为尺度，对作品的优劣、高下

作出美的评断，并使艺术美得到深化。在这两个环节中，审美意识都具有十分重要的作用。

第一节　艺术家与美

艺术家是美的探索者，开掘者、创造者。艺术家所进行的这种探索、开掘、创造，就是在一定审美意识的指导下，认识、提炼生活中的美，并且通过艺术创作过程，实现其向艺术美的转化。在这种由对美的感受、认识到艺术美的创造，由生活中的美向艺术美的转化过程中，艺术家审美意识的结构及水平具有重要的作用。因此，科学地说明艺术家审美意识结构，以及与这一结构的形成有关的因素及其作用，是十分必要的。

一、艺术家的审美意识

艺术创作是兼有精神—实践双重特点的特殊创造性活动，要从事这种活动，就要求艺术家具备特殊审美意识，否则就无法进行创作。

对于艺术家的审美意识，可以从两个方面进行考察：一方面，从静态的角度考察艺术家审美意识中相对稳定的基本构成要素及其相互关系。另一方面是从动态的角度，考察艺术家审美意识的形成、发展、变迁的过程及其特点。

从静态的角度来看，艺术家的审美意识是一个有着内在结构的，开放的，多层次的系统。其中包括审美感受、审美观念，审美情感，审美理想等几个基本要素，这些要素在艺术家审美意识中，具有不同的特点和作用。

（一）审美感受

对于艺术家审美意识的产生与发展来说，审美感受及形成这种感受的能力是重要的前提与基础。因为艺术家的审美意识不是

纯粹理性的东西，而是关于美的意识。这种“意识”不能脱离具体的、生动的感性形象，它只有在这种感性形象中才能得到体现并获得自己的规定。因此，没有大量的、丰富的对于生活的审美感受。审美意识也就无法得以存在和体现。此外还必须具备审美感受能力，这种能力是在审美感受过程中形成和发展起来的，它既是衡量艺术家审美意识整体水平的内在尺度，又是审美意识得以发展的内在条件，因为审美能力发展了，艺术家生活体验的深度与广度就会得到拓展，而审美感受的丰富和深化，又会使审美意识水平进一步得到提高。由此可见，艺术家的审美感受及形成这种感受的能力，是艺术家审美意识中的基本内容，也是其得以发展的条件。

（二）审美观念

审美活动与创造活动虽是偏于感性的活动，但也受着理性的指导。审美观念就是艺术家在审美和艺术实践中形成的，用来指导审美与创作活动的种种理论观点，例如什么是美，什么是丑等等。审美观念作为艺术家审美意识中偏于理性的内容，具有决定审美意识基本倾向的作用。接受什么理论，采取何种观点，崇尚哪些原则，都无不直接影响着艺术家对美的评价标准和艺术创作的基本思想，决定着美的创造的方式和特点。可以说，审美观念是艺术家审美意识中的核心内容。艺术家审美观念的形成与多种因素有关，其中较为重要的，一是艺术家审美和创作的具体实践；二是有关艺术与美的各种理论观点，一般来说，它对艺术家审美观念的形成具有较为间接的作用。

（三）审美情感

审美情感是艺术家在审美感知过程中形成的情绪体验，这种情感体验随着审美活动的发展而不断积淀在艺术家审美意识的深层，并形成具有某种特定性质的情感结构。当有审美信息输入之后，就会引起特定的情感反映，并表现出一定的情感态度。每一次情感的起伏，波动，每次新的体验与感受，都会为情感的结构中增加

新的内容,促使其产生变化。正是在这种情感积累与发展的基础之上,艺术家才有可能“登山则情满于山,观海则意溢于海”，也正是由于情感的作用,才促使艺术家产生强烈的创作冲动,并进而在情感的驱动下创作出一件件富有魅力的艺术品。因此，无论从哪个方面来说,审美情感都是审美意识得以存在、发展的条件和内在动力。

(四)、审美理想。艺术家的审美理想是艺术家关于美的较高层次的认识与理解。它以一定的审美感受为基础，既具有现实中感性形象的特征，又鲜明地展示着一定阶级关于历史必然性的特定认识，因而具有一定的理想性。作为较高层次的美的意识，审美理想有两方面的作用：一方面,它决定着艺术家对美的追求与探索的高度。在创作中，肯定什么、否定什么、宣扬什么、反对什么，都直接、间接地反映着审美理想境界的高低。因而,在某种意义上说,审美理想是衡量作品的一种客观的价值尺度。另一方面,审美理想使艺术家的创作精神具有明显的倾向性。一般来说,艺术家在创作中总有所追求,总要表现出自己的某种理想,而这些理想或追求不同,会对创作精神产生很大的影响,甚至于决定创作的基本倾向。比如,不同的审美理想会使创作精神具有两种基本的倾向,即现实主义与浪漫主义。以不同的创作精神为指导,创作手法便迥然相异。例如,在福楼拜的作品中,现实主义味道较浓,而雨果的作品则较多浪漫主义色彩,这种区别,就反映出他们的审美理想是有很大距离的。

以上我们从静态的角度考察了艺术家审美结构的要素，事实上，艺术家的审美意识是不可能静止不变的，在其内在诸要素之间及作为整体的审美意识系统与现实生活的现象系统之间，存在着复杂的动态联系。就诸要素之间来说，审美感受是审美观念、审美理想产生与存在的基础，而形成了的审美观念与审美理想又反过来制约和影响审美感受的方向、程度；审美情感的深度与强烈程度以审美感受为前提，但同时又是审美感受的构成要素和内

在动力。就审美意识与现实生活之间的关系来说，审美意识的形成须以生活为基础，但审美意识一旦形成，又指导人们"按照美的规律"创造美好的生活。

二、艺术家的审美意识与世界观

在艺术家的意识结构中，审美意识不是孤立存在与发展的。它的形成与发展，受到多方面因素的作用与影响，其中，艺术家的世界观对其审美意识的形成与发展有着突出的影响。

首先，世界观是审美意识的基础。世界观是人们关于世界的根本观点，每个人都有一定的世界观以及表达世界观的特定方式。艺术家也有自己的世界观和表达这种世界观的特殊方法。艺术家是以审美的方式对人生，社会、自然，历史等方面形成自己的观点，然后又以艺术的形式和手法表达出自己对这些问题的看法，这就是所谓对世界的艺术的、或审美的掌握的方法。在这种对世界的艺术掌握中，艺术家的审美意识是艺术家世界观在关于美的种种问题上的具体体现与贯彻。当然，这种体现与贯彻不是以理性的形式，而是通过理性形式向感性形式的转化来实现的。

其次，世界观对审美意识的形成具有指导作用。在某种意义上说，艺术家审美意识的形成过程，无不受到艺术家对社会、人生、自然界等方面所持的根本看法的影响与制约。以不同世界观去衡量、认识、评价各种审美现象，就会出现种种不同的认识和理解，从而使艺术家的审美意识具有不同的倾向和特征。艺术家怎样认识社会、认识人生、评价美丑，都受到其世界观的指导和制约，在其审美意识中，必然打上世界观的烙印。

应该看到，世界观不仅与审美意识有密切的关系，而且有着显著的区别。世界观是人们对世界的根本性认识，具有总体认识的特点；而审美意识则是从审美这个特定角度对生活的反映与认识、带有一定的局部性质，二者不能互相取代。世界观作为人们对世界的根本看法，是一种理性的认识，较少感性色彩，而审美

意识则表现为情与理、感性与理性的统一，在这种统一中，感性的东西始终占据突出的地位，理性则融于感性之中。

艺术家世界观与审美意识的关系表明：一方面，世界观对艺术家审美意识的形成具有指导作用；另一方面，世界观又不等于审美意识，只有当它转化为审美意识的内在理性因素并融于感性的形式时，它对于审美意识的指导作用才能实现。这就要求艺术家努力树立进步的世界观，并在这种先进世界观的指导下建构自己的审美意识。

需要指出的是，艺术家的世界观会随着社会生活的不断变化而发生某些变化。并且，艺术家的世界观往往还包含着矛盾，这种矛盾反映在审美意识中，就会产生情与理的冲突 。例如，曹雪芹的出身决定了他的阶级立场与世界观倾向，他对于自己的阶级是有感情的；但是，由于理性的作用，他对自己曾是其中一员的封建统治阶级的腐朽、衰败又有着清醒的认识，所以尽管他身上打着封建阶级的烙印，但他却能正视现实，写出了《红楼梦》这样具有很高审美价值的巨著。可见，世界观与审美意识是有可能存在矛盾的，这种矛盾实质上是现实生活中的矛盾在艺术家世界观及审美意识中的必然反映。

三、艺术家的审美意识与修养

艺术家审美意识的形成还与理论、道德等方面的修养有关。

理论修养，包括哲学、文学，美学等多方面的内容，其中，美学理论修养对艺术家的审美意识有着更为直接的关系。美学理论对于艺术家形成崇高的审美理想，明确创作的目标和方向，树立正确的审美观念，提高审美鉴赏能力等都有着重要的意义。

从现实的创作来看，之所以造成艺术家的创作在审美理想，审美观念，审美情感方面的很大差别，除了生活的功底，文化水平的高低、以及世界观的先进与落后等因素外，美学修养的深浅不能不说是一个重要的原因。在当今世界艺术流派林立，美学及

艺术观点层出不穷的情况下，要创作出符合时代要求，具有较高审美价值的艺术品，就必须有意识地，自觉地加强自己的美学修养，在对各种美学观点的比较鉴别中，明确创作的目标和方向。

从美学理论本身的特点看，美学理论作为历史与现实审美经验与艺术实践的总结和概括，为艺术家提供了一条理解人类审美认识与艺术创造的历史线索，从中可以了解到历史与现实中不同流派，不同观点对于美的认识和创造美发挥美的功能的经验，这对于开阔艺术家的审美视野，提高对美的理性认识及对美的鉴赏能力是大有裨益的。

艺术家的道德修养对于其审美意识水平的高低也有密切的关系。从理论上说，真、善、美是统一的，对于美及真的认识，离不开对善的理解，而善，则是社会生活中一系列道德原则的体现，因此，道德理论的修养对艺术家是必不可少的。从实践方面来说，艺术家是人类灵魂的工程师，是美的创造者与传播者。他通过艺术所传达出的美的理想与信念，他自己首先应该信奉。他在为人们塑造美的形象和理想人格的同时，他自己也应是积极的实践者，也就是说，在艺术中追求真、善、美与在现实生活中追求真、善、美应该是统一的。具体来说，艺术家应是进步道德的追求者和积极实践者。在艺术的诸种作用中，抑恶扬善的作用是非常突出的，艺术家往往通过对恶的否定来肯定善。但这种“劝善”不能只对人不对己，艺术家不但要在艺术中“劝善”，而且也应在实践中行“善”。对于艺术家来说，所谓行“善”，就是以自己对先进道德的理解为准则，扬弃旧的道德规范，并时刻以这种先进、高尚的道德准则规范自己的行为。只有在生活中努力实践自己所颂扬的、先进的道德规范，才能成为具有较高情操的人，才有资格劝“善”，其作品也才能有说服力。否则，就会亵渎艺术，这样的作品，只能引起人们的嘲笑和蔑视。

第二节　美与艺术创作

艺术创作的过程，也就是艺术家审美意识的物化过程，是美在艺术创作中发挥功能的具体表现。它体现着艺术家自由创造的本质力量。艺术创作的结果，是创造出凝聚着艺术家审美意识的艺术品。从艺术家的审美意识到以客观形态存在的艺术品，这中间经过了几个环节，即创作冲动，艺术构思，艺术表达。

一、美与创作冲动

审美意识是艺术家进行创作的主观条件和内在动力。但是，仅有审美意识，还不能算是进入了创作过程，就某个具体的创作过程而言，只有当审美意识的内在因素活跃起来，并转化为创作冲动时，审美意识的物化过程才开始由可能向现实转化。

那么，什么是创作冲动呢？创作冲动是艺术家创作前的一种活跃，激动，不安，并且具有强烈创作欲望的心理状态。在这种状态下，艺术家审美意识的内在要素异常活跃，情绪十分亢奋，长期蕴积于心中的感性形象反复排列，渗透，融合，建构，情感的强烈程度达到了巅峰状态，这时，艺术家开始体验到一种异乎寻常，并且不可遏制的冲动感，这就是创作冲动。对于创作冲动的体验，许多作家都做过描述。罗曼·罗兰在谈到写作《约翰·克利斯朵夫》所感受到的冲动时说：

> 一八九〇年三月，在霞尼古勒山上，我沉浸在遐想中，夕阳照耀，罗马城上红光闪闪，围绕着城市的田野如同一片汪洋。天上的眼睛吸饮着我的灵魂。我立足不定，失去了时间概念，忽然间，我将闭着的眼睛微微张开，在远处，我望见祖国，看到那些成见和我自己。我第一次意识到我的生命，自由的，赤裸裸的生命。这是一道闪光。……就在这儿，《约翰·克利斯朵夫》开始孕育。当然，

他那时还没有成形，可是他的生命的核心，已经下了种。……后来，我用了二十年功夫，把这一切表达出来。[1]

从罗曼·罗兰的描述可以看出,创作冲动是艺术家开始进入具体创作过程的开端,也是创作过程的一个不可缺少的阶段。

作为创作过程的开端和一个阶段，创作冲动不是偶然出现的，它与艺术家在生活基础上形成的审美感受及审美意识有着密切的关系。从审美感受的形成来看，创作冲动的发生大致经过了三个阶段，即审美感受的产生、积累、升华。

审美感受的产生，是创作的前提，也是引起创作冲动的必要条件。任何认识活动都来自于对外界事物的感知。艺术创作作为艺术认识与艺术实践活动的组成部分，也是这样。"乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。"(《乐记》)"气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏"。(钟嵘《诗品序》) 没有对外界的感受，音乐、舞蹈等艺术是不可能产生的。当然,并不是凡感觉都具有审美的性质，艺术家的审美感受与一般的感觉有所不同。在艺术家的审美感受中,对于对象的表象认识,始终有情感与之相伴随,并且理性的因素也发挥着潜在的作用。因此,艺术家的感受就不是盲目的、随意的，单纯的、机械的感觉，而是在审美意识的诸方面理性因素支配下，有目的,有选择的能动的感知。只有这种审美感受的产生,才是引发创作欲望的真正感觉要素,而要获得这种真正的审美感受,就要深入生活，熟悉生活，认识生活。

有了审美感受，还不足以引发创作冲动，还需要一个审美感受的积累、充实、丰富过程。对于生活的最初感受往往是局部的、个别的、分散的。这些分散的，个别的感性材料对于全面、深刻地反映生活的本质和事物的真实面貌，从理性的高度来认识事物的本质，显然是不够的，这就必须有一个审美感受的量的积

①转引自罗大冈:《罗曼·罗兰在创作〈约翰·克利斯朵夫〉时期的思想情况》，载《文学评论》1967 年第 1 期。

累过程。在这个积累过程中，要求作家发挥主动性、自觉性，即主动地观察、体验生活，尽可能将自己身边的生活记录下来，以丰富自己的审美感受。据说作家托尔斯泰总是随身带个小本子，随时记下自己身边发生的事和自己的感受。我国许多山水画家为了得到自然的真谛，描述出自然的神韵，不惜跋山涉水，遍访名山大川，"搜尽奇峰打草稿"，创作出许多传世之作。积累生活素材不仅要有主动性，还应具有敏锐性和独特性。艺术家的审美感受既不同于一般的感觉，又不同于常人的审美感受，它应更强烈，更细致，更深刻。丹纳曾说过："艺术家能够凭着清醒而可靠的感觉，自然而然地辨别和抓住种种细微的层次和关系，如果是一组声音，他能辨出气息是哀怨还是雄壮，倘是一个姿态，他能辨出是英俊还是萎靡；如果是两种互相补充或连接的色调，他能辨出是华丽还是朴素。"[1] 正是凭了这种特殊的艺术感觉能力，许多艺术大师才在人们司空见惯，熟视无睹的现象中，发现了艺术的矿藏，从而丰富了自己的生活积累。

审美感受的积累，不是感觉的单纯叠加，而表现为在情感，理智等因素作用下，由个别的、分散的、单纯的感受向整体的、本质性认识的飞跃与升华。存储在艺术家头脑中的审美感觉材料经过一段时间的酝酿"发酵"过程之后，其中的联系与表象会日渐清晰，明确，个别的感受会骤然形成某个具体的审美意象，同时引发艺术家的创作冲动。托尔斯泰在谈到自己如何形成《安娜·卡列尼娜》的审美意象时，这样描写道：

> "我躺在一张沙发上，抽着烟，当时是在沉思，还是在和瞌睡作斗争，现在记不清了。忽然在我眼前闪现出一双贵妇人的裸露着的肩肘，我不由自主地凝视着这个幻想。又出现了肩膀、颈项、最后是一个完整的穿着浴衣的美女子的形象，好象在用她那忧郁的目光恳求式地凝望着

---

①参见丹纳：《艺术哲学》，第27页。

我。幻象消失了，但我已经不能再摆脱这个印象，它白天黑夜追赶着我，我应该想办法把她体现出来。《安娜·卡列尼娜》就是这么开始的"。①

安娜·卡列尼娜这一审美意象在作者心中的浮现，是许多与这一意向有关的审美感受经过长期酝酿、碰撞、融合之后产生的飞跃，这一质的飞跃便引发了作者不可遏制的创作冲动，形成了强烈的创作欲望，于是创作也就开始进入到第二个阶段。

二、美与艺术构思

艺术家在产生了强烈、持续的创作冲动之后，头脑中杂乱、零散的记忆、感受、印象便在一定的情感驱动下，形成一个个具体的审美意象，并且进而按照生活、思维和情感的逻辑形成一个具有核心审美意象的整体审美意象系统。这种从创作冲动的产生到形成某个具体审美意象系统的运思过程就是艺术构思。

艺术构思与非艺术构思有着显著的区别。从一般认识论的角度来看，艺术构思作为艺术认识的特定形式，与科学认识有所不同。第一，科学认识在于通过对客观事物的感性认识上升到理性认识，因此，当从感性认识上升到理性认识之后，就基本脱离了感性形态，而由概念、判断、推理等抽象的东西构成其基本的逻辑框架。在科学认识中，抽象思维始终居于主导地位。艺术构思则与此不同，它对于对象的认识不纯粹是理性认识，而是不脱离感性、同时渗透着理性的审美认识。第二，科学认识要求把主体的主观因素减少到最低程度，以便达到对于对象的较为客观的认识。而艺术构思则不然，同是一个月亮，不同的艺术家对它的审美感受是很不相同的，因为每个伟大的艺术家都按照自己的意念铸造艺术。唯其如此，才有艺术的丰富多样和多姿多彩。第三，科学思维要求精确、准确，思维的每一个环节都要求合乎逻辑，

① 《托尔斯泰传》，康·洛穆诺夫著，天津人民出版社 1981 年版，第 192 页。

每一个立论都要有可靠的前提，整个过程要求有清晰性、条理性。而艺术构思则不一定那么合乎逻辑，那样准确，清晰，它往往具有一定程度的模糊性。因为在艺术构思中，艺术家创作时的特定心境、难以捉摸的潜意识状态，以及艺术家的情绪、个性、气质、驾驭语言的能力等都参与作用，再加上审美感受、原始感性形象等也具有一定程度的模糊性，因而语言的模糊，情节的扑朔迷离等是艺术构思中常有的现象。

从心理学的角度来看,艺术构思过程中的心理活动与科学认识的心理活动也不相同,科学认识的心理活动主要借助于概念、判断、推理等理性要素进行,情感、想象等因素并不起主导作用。而在艺术构思中,情感、想象,灵感等因素具有十分重要的作用。

下面分述艺术构思中的基本思维要素及其特征。

1.表象

所谓表象，就是存储于艺术家记忆中的有关感性对象的知觉形象、印象。表象有单纯表象与组合表象之分。艺术家从生活中直接获得的，具有个别、单纯、零散等特点的感性知觉形象是单纯表象。它们是艺术家借以构思的基本的信息载体。但是，艺术家的创造性思维并不满足于单纯表象，而是将这些单纯表象重新组合、排列，从而建构起集中体现艺术家审美意识的新的知觉形象，这个新的形象就称为组合表象，它是艺术家创造性思维的产物。单纯表象是组合表象形成的基础，没有单纯表象的大量积累，就难以形成组合表象，而组合表象则是单纯表象的提炼与升华，它是艺术品的真正的内在的要素。对于艺术构思来说，这两种表象都是不可缺少的。

2.想象

在艺术构思中，想象作为一个要素，起着重要的作用。高尔基曾说:“文学创作的艺术，创造人物与‘典型’的艺术，需要想

象、探测和‘虚构’。”① 艺术家在现实生活中获得的感性材料，以及这些材料之间的关系是多种多样的，因此，就要借“想象”的力量将这些表象进行选择概括，排列组合，使原来毫无关系的表象不但联系起来，而且获得新的意义。在想象过程中，形象之间的组合和推进是按照一定的规律进行的，这种规律表现为：随着新的形象的产生与形象间关系的变化，发展，形象的本质化程度得到加深，而形象本质化程度的加深，又使形象的个性化、典型化程度同步加深。也就是说，在想象中创造形象的过程，是形象的本质化和个性化同步发展的过程，没有这一规律的内在规范，想象就难免具有很大的盲目性和随意性，这样的想象，和真正艺术构思中的想象是有本质区别的。艺术家除了可以以生活的真实表象为基础进行想象之外，也可以以虚构的表象为基础进行想象，这种虚构性想象是把事物的相异属性和无关部分合而为一，从而构成一个新的、现实生活中没有与之相对应的形象。例如孙悟空，斯芬克斯人面狮身兽，还有“天堂”、“地狱”、鬼、神等都是这种想象的产物。可以说，不借助想象，艺术构思是无法进行的。

3.情感

情感在艺术构思中起着重要的作用。对此，我国古人就已有认识。《乐记》中说：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声。声成文，谓之音。”《毛诗序》中也说：“情发于声，声成文谓之音”。刘勰《文心雕龙》中认为：“岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发”。白居易在《与元九书》中也指出：“诗者、根情，苗言，华声，实义”。这些认识都从不同角度说明了情感在创作中的重要作用。

具体地说，情感是艺术构思的内在动力。当艺术家产生创作冲动时，情感达到一种巅峰状态，迫切要求以一定的形式表现出

① 《高尔基论文学》，第159页。

来，在这种内在要求的驱使下，存储于艺术家头脑中并凝聚着艺术家情感的感性材料就会按照一定的逻辑运动、升华。当一个个具体，完整、能传达艺术家审美情感的审美意象形成之时，艺术家的内在情感就获得了相应的表达形式，转化为凝聚艺术家情感的种种感性形象，同时，由于情感的聚积而形成的能量也就得到了渲泄。所以，在某种意义上说，艺术构思的过程，就是艺术家的内在情感不断发展并不断取得相应表现形式的过程，正因为如此，那些饱含着艺术家情感的艺术形象才具有着特别的艺术魅力。情感在艺术构思中的重要作用，为许多艺术家所肯定、强调。贺拉斯说："你自己先要笑，才能引起别人脸上的笑，同样，你自己得哭，才能在别人脸上引起哭的反映。"①

4.灵感

在艺术构思中，起作用的还有灵感。由于种种原因，艺术家的运思和构想往往会出现"山重水复疑无路"这种停滞、徘徊的现象。但由于某个偶然原因的触动，受阻的运思会突然茅塞顿开，出现"柳暗花明又一村"的情形。在艺术构思中，灵感的出现往往具有这样的作用：或者使中断的构思进程得到衔接并按原方向向前发展；或者使构思突然改变方位而转向新的领域，获得新的内容；或者使构思过程发生量的渐进；或者使构思中原先意义朦胧不清的东西突然显示出清晰、明确、崭新的意义，产生质的飞跃。至于灵感在构思中何时产生、怎样产生以及灵感产生的规律性等问题，还有待于进一步研究。

除上述四个要素外，理性思维因素在艺术构思过程中也具有重要的作用。一般地说，理性因素是艺术构思得以进行的前提和基础。因为存在于艺术构思过程的诸要素中，都包含着理性的因素，如审美感受中包含着理性的因素，形象的创造与形成中也有理性因素的参与，艺术构思中总体目标的设定与实现也具有一定

---

①贺拉斯《诗艺》，人民文学出版社 1962 年版，第 142 页。

的逻辑性。因此，艺术构思是以形象思维为主，同时内在地包含着理性因素的具象性思维。此外，理性因素对艺术构思还具有指引和规范的作用，无论是感性材料的取舍、剪裁，还是构思进程的方向，都无不受理性因素的制约与规范，所不同的，只是有的直接有的间接而已。

上述艺术构思中的诸要素不是孤立发生作用的，彼此之间往往相互渗透，交互作用，在这种相互渗透或交替作用中，艺术品的审美意象体系便逐渐趋于形成。

三、美与艺术表达

艺术构思是在艺术家头脑中进行的，它还有待于通过物态形式固定下来，这样才能产生可供欣赏、观照的艺术对象，这种艺术构思结果物态化为具体的艺术品的过程，就是艺术表达。

艺术表达与艺术构思在有些情况下是同一步进行的，也就是说，构思和表达基本上是同时进行的。在许多即兴创作或表演中，艺术家往往凭借灵感边构思边创作，许多民歌、神话、舞蹈、乐曲等都是即兴之作。

但是在大多数情况下，艺术表达与艺术构思有着一定的区别，这种区别：一是构思与创作在时间上不是同步进行；二是表达出来的东西与构思的东西之间存在一定的距离。造成这种状况的原因，主要是由于艺术构思与艺术表达各自具有不同的性质与特点：艺术构思是在头脑中进行的纯粹精神性活动，而艺术表达则具有物质性实践活动的特点。要使艺术构思得到完美的、准确的表达，就应考虑由纯粹精神性的构思活动过渡到具有实践特点的艺术表达需要具备哪些条件。

条件之一，是处理好艺术表达形式与所要表达的构思内容之间的关系。艺术表达，有多种不同的形式，从艺术品的存在方式的特点出发，有空间艺术，时间艺术和时空艺术之分；从感知艺术形象的方式特点出发，有视觉艺术，听觉艺术和想象艺术之

别，等等。这些不同类型的艺术表达方式的物质材料，以及表达过程的实践性特点，都是大不相同的。例如，作为空间艺术或时间艺术的音乐，比较适合于表达主体的情感、情绪等内心活动的内容，而文学、戏剧等艺术形式一般则较适合于表达具有一定情节、人物的叙事性内容。就是同一艺术，也存在多样的形式，这些形式各具不同的特点。比如，雕塑艺术的表达方式和物质材料就很丰富，金属、木、泥、石、兽牙等都可用作雕塑的物质材料。这些材料的特性各不相同，譬如铜和石，铜比较坚硬，有光泽，雕镂过程中不易破碎；而石料一般则较为粗糙，颜色较暗、易破碎。所以，铜雕作品一般给人以坚韧，辉煌，空灵之感，而石雕作品则多给人以凝重、浑厚、粗犷、质朴之感。文学形式中，诗歌易于抒情，小说适合叙事，对于不同的内容来说，其表现力是有所局限的。因此，要使艺术构思内容获得完美的表达，就要熟悉各类艺术表达形式的特性，并具备熟练地运用某一种或几种艺术表达形式的能力。

条件之二，必须处理好内在形式与外在形式的关系。所谓内在形式，是指使审美意象有机联系起来的内在结构方式。而艺术构思内容所借以表达的不同艺术形式则是艺术的外在形式。比如，阿Q这个形象，其内在形式是指阿Q这个人物得以构成的种种要素，如性格，形貌、言行，活动环境等的结构方式，外在形式是指阿Q这个形象以何种艺术形式表现，是语言艺术？还是电影艺术？等等。外在形式对于审美意象的表达固然也很重要，但并不对审美意象体系的结构方式起决定性作用。相对来说，艺术表达的内在形式关系到作品的内容怎样结构，形象怎样设计，情感如何表达等方面的问题，因而起着主导的作用。当然，最重要的，还是要使这两种形式统一起来，统一的原则是以外在形式服从内在形式，从而使审美意象得到完美的整体体现。比如将长篇小说改编为电影，小说的内在结构形式与电影的形式之间就有些矛盾，怎样剪裁和取舍，就涉及两种形式的关系，

处理得不好，就会使作品的原意、作品的美不能得到完全体现，影响作品的艺术效果。这些都是艺术表达的技巧性问题，对于完整准确地表达艺术家的构想具有不可忽视的作用。

此外，从艺术构思到艺术表达不是一次完成。因为艺术表达并不只是对艺术构思的简单记录，在表达的过程中，思维和情感的活动仍在不断发展、升华，原来的艺术构想在获得了表达之后，也还需要不断地补充、修正、调整、完善。许多艺术家在创作过程中。为了更准确，更鲜明地将自己的构思表达出来，总是反复推敲，不断重新设计，重新安排。例如歌德的《浮士德》、托尔斯泰的《战争与和平》等都是数易其稿才得以完成的，其深远的审美境界，正是在这种艺术构思与艺术表达的辩证发展中不断得到创造和开掘。

第三节　美与艺术批评

创作、欣赏、批评，是艺术实践活动中不可分割的三个组成部分。创作为欣赏提供对象，欣赏的深化则产生批评。其中，创作与欣赏是主要的方面，批评则是联系创作与欣赏的桥梁：一方面，批评为欣赏者提供关于作品的正确、深刻的解释与说明，帮助欣赏者提高欣赏水平；另一方面，为创作者提供欣赏者和批评者对于作品的评价、反映，以及对艺术的新的需求信息，帮助创作者提高创作水平。在发挥这种双向作用的同时，艺术批评也显现出独立的艺术价值和美学价值。

一、艺术批评的性质与特点

艺术批评，就是人们从一定的立场、观点出发，依据一定的审美标准，对艺术品的审美价值，艺术家的得失等所作的审美判断与评价。

艺术批评是在欣赏的基础上产生的，但它与艺术欣赏既有联

系又有着本质的区别。艺术批评作为一种审美评价，离不开对作品的欣赏，也就是说，批评家首先是把作品作为欣赏对象，其次才是批评对象。在欣赏过程中，艺术品的诸多审美特点引起了批评家丰富的审美感受，促使批评家对艺术品的审美价值进行多方面的、深入的思考和分析，尔后才有艺术批评；如果没有对作品的审美感受，就不会有中肯、正确的批评。但是，艺术批评毕竟有别于艺术欣赏。因为艺术欣赏较多地偏重于对艺术美的领略，品味，感受，感性的直觉在这一过程中起着较为主要的作用。艺术批评则是根据并通过在欣赏中获得的审美感受，对作品进行逻辑分析和理性认识，从而以理论的形式对作品的客观社会价值和美学价值作出评价。在批评过程中，理性的直觉起着较为主要的作用。别林斯基曾对艺术批评的特点及其与艺术的区别作过这样的精辟概括："批评是哲学意识，艺术是直接意识。"批评作为一种"哲学意识"，其实质就是从审美的角度，对艺术品作出哲学式的分析和概括，从理论的高度揭示出作品的审美价值。

艺术批评既不同于单纯的政治评论，又不同于一般的美学理论。诚然，从单纯政治角度和观点对作品的批评也是需要的，但是，这种政治性批评不能等同更不能取代艺术批评。因为艺术批评是在审美意义上对作品进行的美学分析与研究，它始终不能离开审美这个核心，而纯粹政治性的批评则不具有这个特征。当然，我们并不是主张艺术与政治无关，但艺术批评毕竟属于美学的范畴，那种简单的政治评价不仅不会促进艺术的发展，反而会使艺术遭到摧残与扼杀。艺术批评与一般的美学理论也是既有区别，又有联系。艺术批评是一种美学批评，但又与一般的美学理论有所不同，美学理论是对一定时代的审美意识、艺术实践所做的理论概括和总结；而艺术批评则是在一定的美学原则指导下，对作品所做的较为具体的分析与研究。美学理论较之艺术批评更为抽象，概括，更偏重于对艺术现象的本质及一般规律的认识；而艺术批评则比较具体，多与具体作品的内容有关，而且一般不

脱离对形象的直接认识与把握。

在阶级社会中，艺术批评一般具有阶级性。艺术批评是批评家按照一定的观点和标准对艺术品的评判，在有阶级存在的条件下，这种批评不可能不打上时代的、阶级的烙印。普列汉诺夫曾经指出："如果某一阶段的历史和当时的状况必然在这个阶段中产生这些或那些审美趣味和爱好，那么科学的批评家也会产生他们自己的一定的趣味和爱好，因为这些批评家不是从天上掉下来的，因为他们也是历史所产生的。"① 因此，处在阶级社会一定发展阶段的批评家，必然受到他所属阶级的影响，他们总是通过批评这一武器，宣传自己的艺术主张与审美观点，肯定有利于巩固本阶级政治统治和思想文化建设的艺术创作；批判与否定其它阶级的艺术思想和美学观点。当然，对于艺术批评的阶级性不能作简单的理解，有些批评侧重于对作品形式美的评价与分析，不一定直接表露出明显的阶级倾向，但从批评所运用的标准的产生与形成等方面来看，一般都与一定阶级的意识相关连，只是在联系的方式上有的直接些，有的间接些，对此应作具体分析。

此外，艺术批评还由于批评者的审美情感、审美趣味、审美理想的不同而显出个性差异。这种个性差异表现在两个方面：一方面表现为对作品分析与理解的深度，批评的角度、批评的风格等方面的差异，另一方面也表现在批评家的历史责任感与人格、理想等方面的差异。前者较多体现着批评家美学观、艺术观方面的差别，后者则较多地体现着批评家世界观与道德观方面的差别。因此，批评家的美学素养、艺术素养以及世界观修养，与艺术批评质量的高低，有着密切的关系。

二、艺术批评的美学标准

艺术批评是对艺术品审美价值高低所作的评价，因此，就存

---

①普列汉诺夫《俄国批评的命运》引自《世界文学》1960年11月号

在一个运用什么尺度来进行评价的问题。这种用来评价、鉴赏艺术品价值的审美尺度或准绳就是艺术批评的美学标准。任何批评家都持有一定的美学标准，根据这种标准，对作品的优劣，高下作出评价。

时代、阶级、民族、个性等都是具体的、有差别的，因此艺术批评的美学标准存在着差异性。而人类审美经验具有延续性和继承性，作品本身的审美价值也具有一定程度的独立性与客观性，因此艺术批评的美学标准又存在着某些以人类共同审美经验为基础的共同性。

一般来说，人们对作品的评价、分析都是从两个方面入手的：一是作品所表达的内容，二是作品的表达形式。对作品内容的考察与评价，带有较强的功利性色彩，体现着批评家的阶级立场，政治观点和道德理想。对作品形式美的评价，较多地体现着批评家的艺术主张和审美观点。艺术批评史上，人们都较为重视作品的内容，这是由于艺术活动不仅作用于人们的精神活动，而且通过精神对人们认识、改造社会的实践活动产生重大的影响。我们认为，对艺术品的评价，既要注重作品的内容，也不能忽视作品的形式，因为艺术品的内容对社会发生作用的程度，与艺术形式的美学格调有着不可分割的联系。这里，就作品的内容与形式两个方面对艺术批评的美学标准具体作一说明。

从作品的内容来看，大体有两个标准，一是真实性，二是思想性。

对于真实性这一批评标准，历来有着不同的解释，我们认为，所谓真实性，是说作品的内容要有生活的根据，以生活本身的内在逻辑为基础，但又不是对生活进行纯客观的、毫无遗漏的描写或摹仿。应对生活现象或感性材料进行主观筛选，舍去那些表面的，偶然的东西，选取那些最能表现事物本质，最能刻画，表现人物性格的材料加以描写和表现，这样才能在有限的感性形式中，获得对生活本质的深刻认识。

在运用真实性这个标准评价作品时，应注意两个问题。第一，现实生活是复杂多样的，事物的本质并非只有一个方面。因而从不同层次，不同侧面反映事物本质的作品都可以是具有真实性的，都有其存在的权力。正面歌颂的作品可以反映生活中某方面的本质，暴露、抨击生活中阴暗面的作品也可以反映生活中那些丑恶事物的本质。那种认为只有正面歌颂的作品才反映生活的本质，暴露型作品不反映生活本质的看法是片面的。作品是否反映生活的本质，是否真实，应采取具体问题具体分析的态度。第二，艺术作品反映事物的本质不是运用概念而是运用感性形象，它是在现象与本质的统一中反映生活本质的。因此，对艺术品真实性的评价不能以是否符合某些抽象的本质概念为标准，而应从分析研究形象本身入手，来评价和认识作品的价值。如果忽视了艺术认识的这一特点，就很难有中肯、恰当的批评。

所谓思想性，一是指作品所表达的艺术家的思想倾向和政治观点，二是指艺术家寄托于作品的审美理想。艺术作品虽然不象学术文章那样直陈作者自己的思想，但它作为对生活的特殊反映形式，不可能不具有一定的思想内容，而这些思想内容也不可能不具有一定的倾向。在描写什么，不描写什么，以及怎样描写等方面的取舍与选择中，往往体现出艺术家对社会生活的基本观点和思想倾向。因此，对作品思想倾向所作的分析，是评价作品优劣的基本内容。此外，任何作品都反映出作者的审美理想，而审美理想又是作家世界观、人生观、审美观、道德观等多方面观点的综合反映与表现，因此，审美理想境界的高低，对作品格调的高低，意境的深浅，以及思想倾向的正确与错误等不同方面都有很大的影响。一般来说，具有高尚、进取的精神、本质上反映着社会发展与人类进步的审美理想的作品，会具有较高的格调，较深的意境，较为正确的思想倾向。这一类作品总是给人以奋发向上，积极进取，坚韧不拔的审美感受。

艺术形式的评价有三条基本标准，即统一性、美感性、新颖性。

统一性是分析作品形式的基本美学标准。所谓统一，一方面是指形式与内容的统一；另一方面是指作品内在形式与外在形式的统一。就形式与内容的统一关系来说，形式应服务于内容，使内容得到鲜明，深刻地表现。至于作品内容本身的内在结构方式与所采用的外在艺术形式的统一，须以所选择的外在艺术表现形式不妨害内在形式为前提。

关于美感性。艺术形式虽然不能脱离开内容，但这种形式与内容的关系对于不同艺术来说，有着不同的特点，例如音乐、工艺美术等艺术样式，形式美在审美中往往具有突出的作用。在许多现代艺术中，形式美更有着突出的地位，在某种意义上说，艺术形式的美感性既是艺术追求的目标，也是评价、衡量艺术形式的重要标准。艺术形式怎样才算富有美感性？对于各种具体的艺术种类来说，其形式美的规则和评价标准是很不相同的，一般来说，美的艺术形式都应合于艺术形式美的最普遍，最基本的法则，同时也合于本艺术种类的特殊形式法则，即按美的规律来创造，这种既合规律又合目的的形式应该是美的。

新颖性。新颖性是说，艺术形式应不落巢臼，不拘旧套，刻意求新、求美，使人有新鲜感，创新感。要使艺术形式具有新颖性，首先，艺术形式应具有时代特点。时代向前发展，人们的审美水平和要求也在提高，人们不满足于旧的艺术形式，而要求创造与反映新时代内容相适应的新的艺术形式。这种具有新颖形式的作品往往受到人们的欢迎，例如川剧《潘金莲》，对川剧的古老形式进行了大胆的创新，运用许多新的艺术手法，使人有耳目一新之感，产生了较大的社会影响。其次，还应有独创特征。艺术要求充分的个性化，而对个性化的追求就需要有独创精神，表现在艺术形式上，就是敢于在继承前人成果的基础上标新立异，创造新的形式，探求新的形式美法则。当然，独创不是为了哗众取宠，而是为了探索美，追求美，这二者是有本质区别的。

以上我们从作品内容与形式两个方面提出了一些基本的美学

标准。这些标准既具有一定的客观性，也具有具体的、历史的特点，对于不同时代，不同阶级的人来说，尽管运用同一标准，但其内涵也会有很大的差别，很难找到一个统一的批评模式和亘古不变的批评标准。因而，我们应随社会实践与艺术实践的发展，不断总结出符合时代要求的新的艺术批评的美学标准，促进艺术的繁荣和生活的进步。

三、艺术批评的功能

艺术批评，艺术欣赏，艺术创作，这三者是艺术的整体功能得以实现的不可分割的要素，但又各具不同的功能。其中，艺术批评具有两个方面的功能。

其一，艺术批评对创作有指导作用。

任何作品一经问世，或大或小都会产生一定的社会作用，这种作用的大小，好坏，主要是通过艺术批评这个渠道得到反馈的。通过这种反馈，艺术家能够从中了解到欣赏者对自己作品的反映与评价，了解到欣赏者的不同审美需要，不同层次人们的审美趣味，以及人们对现实，对艺术的种种观点和看法，从而可以不断调整、更新自己的艺术观，审美观，使创作更接近时代，接近群众。此外，艺术批评还能帮助艺术家认识自己作品的得失和深层的美学价值。好的艺术批评，往往能够"象火星一样放出光芒，燃起思想的熊熊巨火"。这种批评不仅能够中肯地分析作品中的缺点与不足，使艺术家认识到作品存在的问题，而且能够探幽发微，开掘出艺术品深层中所包含的审美意义与深邃意境，揭示出艺术家本人尚未意识到的，存在于作品中的本质性的东西，从而使艺术家进一步认识到自己作品的美学价值。

要实现艺术批评对艺术创作的指导作用，必须防止两种倾向。一种是乱打棍子，这种做法不是实事求是地分析作品的得失，而是从某种政治需要出发，对作品进行上纲上线的批判，从而达到整人的目的。这种做法在"文革"中曾被发展到极限，致使

艺术受到严重摧残。另一种是乱抬轿子。即无原则地夸大作品的价值，随便给作者戴上“明星”“大手笔”之类的桂冠。这种做法往往人为地制造出一种文艺“繁荣”的虚假景象，这对扶植新人新作、鼓励作家进行艰苦的探索是极为有害的。上述两种倾向的批评非但不能指导创作，只能扼杀创作或把它引向歧途，对此必须予以抵制和反对。

其二，艺术批评能促进欣赏水平的提高。

艺术批评是对作品所做的较高层次的阐述解释和说明，这种阐释和说明，能够直接间接地提高欣赏者的欣赏水平和审美能力。作品有雅俗之分，不同层次欣赏者的水平也有高低之别，对处于不同欣赏水平层次的人来说，许多作品都需要给予解释、评论，说明，通过艺术批评这一中介，他们对作品的理解就会加深，理解力和审美能力也会在艺术批评的指导之下逐步得到提高，这样，就为艺术培养起大量具有审美能力的对象，而欣赏者整体审美能力的提高，又会促进审美趣味及审美需求的变化，从而引起艺术的发展变化。此外，通过艺术批评，还可以交流欣赏者之间的不同审美感受，这不仅有助于从多侧面，多角度、多层次丰富人们对作品的理解与认识，而且可以在这种交流中，逐渐形成对于作品的正确认识与判断。同时，通过这种交流，新观点，新思想也会产生出来，从而或多或少，或快或慢地推动广大欣赏者审美观的更新与发展。

从事艺术批评，需要具备几个条件。(1)对作品的分析、理解，认识，批评家应比一般欣赏者更为深刻，更为正确和透彻，这就要求批评家不仅具有较深的理论素养，较高的欣赏水平和艺术鉴赏力，而且也要具有深厚的生活功底和强烈的社会责任感。(2)艺术批评作为沟通创作与欣赏的中介，必须一方面能够为作家提供作品的审美反馈信息，正确反映出广大欣赏者对作品的认识与审美要求。另一方面，无论在艺术性还是思想性方面，能够为艺术家提供有所启迪的见解、观点，给艺术家的创作以有益的

帮助。

思 考 题

1.艺术家的审美意识与世界观的联系与区别是什么?

2.艺术构思的思维活动有何特点?

3.如何理解艺术批评的性质、美学标准和艺术批评的作用?

参 考 书 目

1.李泽厚：《试论形象思维》,《美学论集》,上海文艺出版社。

2.李泽厚:《审美意识与创作方法》,《美学论集》,上海文艺出版社。

3.王朝闻主编《美学概论》。

编 后 记

为了适应全国理工科高等学校美学教学的迫切需要，我们受高等教育出版社的委托，编写了这本《美学概论》教材。参加编写工作的院校和教师是：中国科技大学秦裕芳、南京工学院江德兴、中南工业大学欧阳周、河海大学胡连元、西安交通大学李建群。由胡连元任主编，秦裕芳、江德兴任副主编。

《美学概论》教材编写组于1985年8月在南京河海大学召开了第一次会议，讨论和确定了编写大纲和编写计划。教材编写工作的分工是：胡连元负责编写绪论、第十一章、第十二章；秦裕芳负责编写第一章、第二章、第九章；江德兴负责编写第三章、第十章；欧阳周负责编写第六章、第七章、第八章；李建群负责编写第四章、第五章、第十三章。1986年7月在河海大学召开了教材审稿会。1986年12月在河海大学由胡连元、秦裕芳、江德兴负责全书的统稿工作。1987年2月在北京定稿。

中华全国美学学会副会长、中国人民大学马奇教授担任《美学概论》教材的主审人，对本书的编写工作给予了亲切的关心和热情的指导。高等教育出版社文科编辑室的同志自始至终关心、支持、帮助与指导我们的工作，有关高校的领导和教师也都曾关心、支持和帮助过我们，在此，我们谨向他们表示衷心的感谢。

在本书的编写过程中，我们参考了有关的美学著作和教材，得到了不少有益的启示。在此，我们一并向他们表示衷心的感谢。

我们编写组的同志，都是理工科高校的教师，从事美学教学的时间不长。为了编写好这本教材，提高教材质量，我们相互学习，相互磋商，相互支持，相互鼓励。这本《美学概论》教材，就是我们团结和友谊的结晶。但是，由于我们的水平有限，书中

难免会有不少缺点或错误，我们恳切地希望得到美学界前辈、同行和广大读者的批评指正。

《美学概论》编写组

一九八七年二月

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝美学概论
作者＝胡连元主编
页数＝３７５
ＳＳ号＝１１００６６６２
出版日期＝１９８８年０３月第１版
出版社＝高等教育出版社

目录

目　　录